
María de Lourdes Cortés
La pantalla rota
Cien años de cine en Centroamérica
taurus

María Lourdes Cortés

La pantalla rota

Cien años de cine en Centroamérica

Parte de esta investigación obtuvo la Mención especial del Jurado, en el I Premio de Ensayo sobre Cine Iberoamericano y del Caribe 2003, convocado por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Universidad de Alcalá.

LA PANTALLA ROTA CIEN AÑOS EN CENTROAMÉRICA

De esta edición:
D.R. © Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V., 2005
Av. Universidad 767, Col. del Valle
México, 03100, D.F. Teléfono: 54 20 75 30
www.taurusaguilar.com.mx

- Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
  Calle 80 Núm. 10-23, Santafé de Bogotá, Colombia.
- Santillana S.A.
  Torrelaguna 60-28043, Madrid, España.
- Santillana S.A.
  Av. San Felipe 731, Lima, Perú.
- Editorial Santillana S.A.
  Av. Rómulo Gallegos, Edif. Zulia 1er. piso
  Boleita Nte., 1071, Caracas, Venezuela.
- Editorial Santillana Inc.
  P. O. Box 19-5462 Hato Rey, 00919, San Juan, Puerto Rico.
- Santillana Publishing Company Inc.
  2105 NW 86th Avenue, 33122, Miami, Fl., E.U.A.
- Ediciones Santillana S.A. (ROU)
  Constitución 1889, 11800, Montevideo, Uruguay.
- Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
  Beazley 3860, 1437, Buenos Aires, Argentina.
- Aguilar Chilena de Ediciones Ltda.
  Dr. Aníbal Ariztía 1444, Providencia, Santiago de Chile.
- Santillana de Costa Rica, S.A. La Uruca, 100 mts. Oeste de
  Migración y Extranjería, San José, Costa Rica.

Primera edición en México: noviembre de 2005

ISBN: 968-19-0947-X

D.R. © Diseño de cubierta:

D.R. © Ilustración de cubierta:

Impreso en México

Índice

SEGUNDA PARTE
CINE Y REVOLUCIÓN

A Roberto,
ante el asombro diario de la vida

AGRADECIMIENTOS

Este libro fue posible gracias al financiamiento y al apoyo de varias personas e instituciones, a quienes queremos manifestar nuestro agradecimiento.

A HIVOS, Institución Humanista para la Cooperación con los países en Desarrollo, quien posibilitó la investigación de campo, los viajes y los encuentros con los realizadores y sus obras más representativas. Particularmente a Susana Rochna y Eric Nijland, quienes se entusiasmaron con el proyecto.

A la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica y a la Escuela de Estudios Generales, quienes otogaron su apoyo y han creído en la importancia de la investigación para el desarrollo y la excelencia académica, en particular a Yamileth González y a Annie Hayling.

Igualmente, a Jesús Oyamburo, del Centro Cultural de España, quien me ofreció el primer aporte y me invitó a ubicarme nuevamente en el terreno de la regionalización.

Quiero destacar también el apoyo documental, tanto en la información como en la iconografía que me ofrecieron los siguientes investigadores y realizadores: en Guatemala, a Edgar Barillas, Genaro Cottom y Walter Figueroa de la Cinemateca “Enrique Torres” de la Universidad de San Carlos, a Sergio Valdés, Rodrigo Rey Rosa y Luis Argueta; en Honduras, a Roberto Castillo, Marisela Bustillo, Patricia Hernández, la familia Kafati, René Pauck, Hispano Durón, Juan Carlos Fanconi, Francisco Andino y, en particular, a Katia Lara y Andrés Papousek, de Terco Producciones, generosos y entuasiastas; en El Salvador, a Carlos Henríquez Consalvi, del Museo de la Palabra y la Imagen, a Miguel Huezo Mixco, Francisco Quezada, José David Calderón, Héctor Ismael Sermeño, Guillermo Escalón y, especialmente a Carlos Cañas Dinarte, quien gene-

rosamente me facilitó gran información sobre el tema; en Costa Rica, reitero mi agradecimiento a todos los realizadores que me aportaron información para mi libro El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica. Y a Laura Pacheco por su descubrimiento de Superzan; en Nicaragua, a Fernando Somarriba, Frank Pineda, Florence Jaugey, Martha Clarissa Hernández, María José Alvarez, Rossana Lacayo, la asociación Luciérnaga, Miriam Loaiziga de la Cinemateca Nacional y Felipe Hernández; en Panamá, a Carlos Montúfar, a Fernando Martínez, Aby Martínez y Roberto King, del GECU y en especial a Edgar Soberón Torchía del CIMAS, quien me ofreció generosamente información inédita.

Asimismo, a todos aquellos realizadores y productores que me permitieron entrevistarlos. Y a mis compañeros del Centro de Cine, siempre solidarios ante mis manías de investigadora, especialmente a Laura Molina, por su energía luminosa.

Por su amistad, apoyo y colaboración en este proyecto a Silvia Laurencich, Nuria Gamboa, Carmen Lía Meoño, Iván Buitrón, Roberto Miranda y, en particular, a Mabel Morvillo, por sus lecturas siempre minuciosas y críticas. Quiero reconocer también el apoyo "logístico-doméstico" de Haruska Cortés y Karen Carillo y el trabajo minucioso de transcripción de información de Lupe Hernández.

Y como siempre, nada sería posible sin el abrazo incondicional de Carlos Cortés.

A todos, muchas gracias.

Enero de 2005

Éste es un cine pobre, pero no por eso un pobre cine.
Fosi Bendeck, Honduras

Construir un cine propio es una
actividad imprescindible, es parte de
la lucha por un futuro digno.
Luis Argueta, Guatemala

PRÓLOGO

FRAGMENTOS DE UN CINE OCULTO

La producción de cine y video en Centroamérica es quizá una de las más desconocidas e invisibles de la cinematografía mundial. Los intentos cinematográficos de la región no sólo han debido sortear los problemas comunes de todo el continente latinoamericano, sino también los específicos que han hecho de Centroamérica la región más disputada por las grandes potencias durante los dos últimos siglos. El hecho de ser una franja de tierra y los intereses geopolíticos que se han jugado en ella han producido, en vez de integración, fragmentación y aislamiento entre los países, así como una tendencia a mirar hacia lo extranjero.

El audiovisual centroamericano ha tenido que surgir entre los escombros de las guerras y los desastres naturales; ha debido sortear dictaduras e invasiones y, sobre todo, ha peleado con pantallas copadas por las imágenes "siempre perfectas" del cine dominante.

A estas dificultades debemos sumar la falta de atención que los Estados nacionales han prestado a la comunicación audiovisual propia. Centroamérica no ha tomado aún conciencia de la importancia de las imágenes en movimiento. No se ha interiorizado la idea de que un país sin cine propio es un país invisible. De que las pantallas audiovisuales de nuestro tiempo son, como señala el cineasta argentino Octavio Getino, "el espejo sociocultural en el que una comunidad y cada uno de sus integrantes se proyectan y se autorreconocen, construyendo parte esencial de su identidad individual e histórica".[1]

En medio de todos estos obstáculos, reales y simbólicos, los centroamericanos hemos intentado producir imágenes de

nuestra identidad, espejos propios en las pantallas cinematográficas. No obstante, la mayoría de las veces estos intentos han quedado sin continuidad o, peor aún, sumidos en el olvido. ¿Quién sabe que se produce cine en Centroamérica desde los años diez del siglo xx?, ¿quién recuerda que durante los años setenta y ochenta el cine centroamericano ganó premios internacionales e incluso un filme sobre el conflicto nicaragüense estuvo nominado al premio Oscar a la mejor película extranjera? Prácticamente, ninguna historia del cine o antología de filmes latinoamericanos, para no decir, mundiales, menciona un título o a un realizador del istmo. ¿Existe, acaso, el cine centroamericano?

Centroamérica: entre los clichés y la nada

La "dulce cintura de América", como la llamó el poeta Pablo Neruda, es esa lengua de tierra que une los dos bloques continentales de América. Centroamérica corresponde a una comunidad de más de treinta millones de personas, asentada en la tradición y en el cruce de las más antiguas culturas de la América precolombina.

Conocida fundamentalmente como un conjunto de "repúblicas bananeras", como tierra de dictaduras, guerrillas y golpes de Estado, Centroamérica hoy se encuentra fuera del mapa de la guerra y en un proceso de consolidación como unidad económica y cultural.

Históricamente, se ha considerado que forman parte de esta región los cinco países que en la época colonial constituyeron la Audiencia de Guatemala: Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica. Estos territorios, ahora separados, compartieron un pasado de región unida, de "patria grande". Geográficamente, el istmo incluye a Panamá, el cual, si bien hace cien años formaba parte de Colombia, se ha ido incorporando

de modo paulatino al resto de Centroamérica, en sus iniciativas, deseos y proyectos y comparte con sus vecinos diversos rasgos culturales. Diferente es el caso de Belice, el cual no obtuvo su independencia de Gran Bretaña hasta 1981 y que ha recibido más influencia inglesa que española, circunstancia que lo ha aislado del resto de la región.

El imaginario en torno a Centroamérica —y sus producciones culturales, concretamente el audiovisual— se ha movido entre las imágenes estereotípicas y la nada.

Durante el siglo XIX, múltiples viajeros europeos y estadounidenses —misioneros, científicos, lingüistas o simplemente aventureros— recorrieron Centroamérica, dejando crónicas de sus viajes y, consecuentemente, imágenes de la región. Entre ellos, el alemán Helmut Polakowski, quien radicó en Guatemala y Costa Rica, consideraba que los centroamericanos tenían un origen “perverso”, el cual era la causa de los problemas políticos:

> A pesar de haber sido la primera región del Nuevo Mundo en ser colonizada y explorada, América Central despertó después poco interés por parte de los españoles, ya que el valor y la riqueza de los países mejor cultivados y desarrollados, como México y Perú, atrajeron la mayor y mejor cantidad de españoles, y a Centroamérica llegaron relativamente pocos, la mayor parte provenientes de clases peores y más pobres, tales como soldados, marineros, piratas, etc. Como es sabido, los españoles les prohibieron totalmente la entrada a las demás naciones de las colonias españolas.
>
> Los centroamericanos heredaron de los españoles, además de la religión y la lengua, la pasión por los juegos, la xenofobia, la creencia de que el orgullo es la primera de las virtudes y que el trabajo es una vergüenza. La cortesía exquisita pero pesada de los españoles se ha convertido aquí en una amabilidad hipócrita, la cual raya en falta de carácter. Asimismo, y con razón, a los novohispanos les falta la famosa valentía, de los españoles. También está bien acendrado

> el fanatismo religioso, dando a veces tremendos esplendores, como por ejemplo en México. Además, a los centroamericanos les falta la vivacidad y la agilidad de los españoles, y esto se nota particularmente en la conversación. De sus antepasados heredaron la modestia en las necesidades vitales y el hábito de vegetar proporcionada y tranquilamente. Solo así se explica la posibilidad de que un hombre enérgico e intrépido se erija y se mantenga como presidente, al menos por algún tiempo, contra la voluntad de la mayoría. Este fenómeno se ha mostrado en todas las cinco repúblicas, incluso en tiempos modernos.[2]

En 1918, el investigador estadounidense Dana Gardner Munro escribió un libro sobre Centroamérica, el cual inicia justamente con la imagen de la región que se ha propagado en su país natal: "Muchas personas en Estados Unidos piensan en Centroamérica principalmente como tierra de revoluciones, gobiernos en bancarrota, presidentes que huyen y un paraíso para fugitivos de la justicia de países más poblados".[3]

Aún a mediados de los años cincuenta del siglo XX, la representación de la zona se reducía a estos mismos lugares comunes, como consideraba Charles V. Aubrun, en su historia de Centroamérica publicada en Francia:

"'Si no se escucha ruido, les parece que duermen', escribió Montaigne en el Libro III de sus Ensayos. Cada año, un golpe de Estado, una revolución o una sublevación estallan repentinamente en algún Estado de América Central para abonar, por un instante, la crónica periodística y probarnos que allí no se duerme, o al menos que allí el marasmo tropical conoce peligrosos despertares".[4]

Las imágenes de región pobre, trópico adormecido, revoluciones constantes y desastres naturales no han abandonado, aún hoy, a Centroamérica. Somos una región "noticia" o no somos. No obstante, Costa Rica, incluida dentro de estas imágenes generalizadas, ha logrado construir su propia "iden-

tidad" a partir de la exclusión y la diferenciación del resto de Centroamérica.

La identidad costarricense, se fundó, entre otros parámetros, mediante una orientación europeizante y un desprecio por lo centroamericano, el cual se basa principalmente en un componente étnico. Costa Rica se considera a sí misma una república blanca, de lo cual se desprendería el hecho de que sus gobiernos sean civiles y democráticos.[5]

Pero esta construcción, también ha sido parcialmente asimilada por el resto del Istmo. Paradójicamente Alberto Masferrer, intelectual y filósofo salvadoreño, relacionaba las diferencias raciales de Costa Rica con el carácter poco belicoso de su pueblo: "Lo que primero se nota cuando se llega a Costa Rica es aquello que tanto sorprendió a una señora que fue a Europa: 'todos los indios son blancos'. [...] No hay pues indios. [...] Siete u ocho mil extranjeros, los más españoles e italianos; un diez por ciento entre indios, negros, mestizos y mulatos; lo demás, pura raza española, de Galicia. Así, entre ellos y nosotros hay la diferencia sustancial de la raza".[6]

Las reflexiones del salvadoreño deducen que la paz es un asunto de raza —ausencia de indígenas—, lo cual hace comprensible la tendencia del costarricense a aislarse de los problemas de la región, para concluir: "Realmente, Costa Rica no es centroamericana sino como hecho geográfico".

Este imaginario centroamericano es el contexto en el que también se desarrolla —y se valora— la cultura cinematográfica de la región, en las pocas ocasiones en que ésta se visibiliza, porque la mayoría de las veces el cine centroamericano, para locales y extranjeros, simplemente parece no existir.

Georges Sadoul, el célebre historiador del cine mundial, en su clásico texto de más de ochocientas páginas, dedica al cine centroamericano menos de veinte renglones. De El Salvador, por ejemplo, señala que "aparentemente realizó un largometraje en colores hacia 1950".[7] A Costa Rica ni siquiera la menciona.

En efecto, El Salvador realizaba filmes a colores durante los años cincuenta, pero había producido un primer largometraje en 1927: *Águilas civilizadas* de V. Crisonino, E. Bianchi y A. Massi. En Costa Rica, se filmaron imágenes nacionales desde 1907 y ya hacia 1930 se realizó un largometraje silente titulado *El retorno*.

El caso de las historias del cine específicamente latinoamericano no dista demasiado del panorama bosquejado. El brasileño Paulo Antonio Paranagua,[8] en la sección consagrada a América Latina de la *Historia general del cine*, que apareció en diez tomos, no incluye ni una sola mención sobre la producción centroamericana.

En tanto, Augusto Martínez Torres y Manuel Pérez Estremera, en su *Nuevo cine latinoamericano*, tampoco incluyen nada sobre Centroamérica, salvo en el apartado "Otros países", donde ofrecen datos que no tienen gran relación con la cinematografía del área:

> De los países de América Central, con una reducida extensión territorial y un escaso número de habitantes, tan sólo destacan Panamá donde hay una leve producción de cortos y largometrajes, así como que Sweet hunters (Ruy Guerra, 1969) tenga esta nacionalidad, tal como ha quedado subrayado, aunque por razones puramente burocráticas; y Guatemala donde esporádicamente se realizan largos y cortometrajes financiados por la Universidad de San Carlos, preferentemente de tipo didáctico.[9]

En *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, de Alberto Elena y Marina Díaz López[10] y en la *Antología del cine latinoamericano*,[11] elaborada por un grupo de especialistas de México, Brasil, Argentina, Venezuela, Perú, Uruguay y Cuba, tampoco se incluyen películas de la región, aun cuando se mencionan producciones de países pequeños como Haití y Martinica, en la primera, y de cine chicano y del Caribe en

la segunda. El libro *Films des Amériques Latines*,[12] publicado en Francia en el año 2001, tampoco hace ninguna referencia a Centroamérica.

Otros estudios de indudable rigor académico, como *El carrete mágico* del inglés John King,[13] cuando reseñan el área, lo hacen con datos vagos, imprecisos e incluso erróneos. Por ejemplo, King señala *La Xagua* [sic] (1984), como el primer largometraje argumental de la región y consigna a Oscar Castillo como su director. El filme se titula *La Segua*, Castillo es su productor y protagonista, y existen, como decíamos, largometrajes de ficción desde 1927.

El único estudio que ofrece un poco más de información sobre las cinematografías de la región es el volumen *Les Cinémas de l'Amérique Latine*, coordinado por Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio-Dragon, el cual fue publicado en Francia en 1981. No obstante, dicho texto sólo existe en lengua francesa, data de hace veinte años y se encuentra fuera de circulación. De igual manera, la *Historia del cine latinoamericano*,[14] de Peter Schumann, dedica varias páginas al cine de Costa Rica, Nicaragua, El Salvador y Panamá, y cuenta con información bastante precisa. El problema de dichos textos es que no se encuentran actualizados, ya que la investigación se concluyó en 1980. Aun cuando el libro de Schumann fue parcialmente puesto al día, los capítulos en torno a Centroamérica quedaron intactos.

Estas imprecisiones o ausencias no necesariamente son responsabilidad de los estudiosos foráneos. El cine centroamericano ha sido invisible hasta para los creadores e investigadores de la misma región. No fue sino hasta el año 2002 cuando nosotros mismos publicamos una investigación sobre cine costarricense bajo el título *El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica*. Al año siguiente, César del Vasto y Edgar Soberón Torchía publicaron una *Breve historia del cine panameño* (1895-2003). En El Salvador, dos grupos de estudiantes de las cátedras de

Comunicación y Periodismo, de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, realizaron sendas tesis de grado sobre cine salvadoreño, en particular sobre la época de los pioneros (1896-1960) y sobre lo que han llamado la "segunda generación de cine salvadoreño" (1960-1992). Sin embargo, estos trabajos universitarios, así como diversos artículos sobre el cine guatemalteco, especialmente el de la primera mitad del siglo, realizados por el historiador Edgar Barillas, en Guatemala, solo circulan en ámbitos académicos. Al no existir estudios sobre la producción audiovisual centroamericana, se da la impresión de que es la producción la que no existe, como señala el mismo Barillas:

> En Guatemala existe la creencia de que no ha habido cine nacional. De que no han existido cineastas, ni producción continuada de filmes. [...] Si se abandona la idea que sólo las grandes producciones constituyen el objeto de estudio para la historia del cine y, por el contrario, asumimos que toda toma constituye fuente histórica de gran valor informativo y que es susceptible de ser utilizada para la reconstrucción histórica, se arribará necesariamente a la conclusión de que en Guatemala lo que no ha existido es Historia del cine guatemalteco. No se trata, pues, de que no haya habido cine nacional, sino que se carece de un estudio sistemático y objetivo de la actividad fílmica en el país.[15]

En este sentido, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* pretende llenar este vacío y dar a conocer las producciones audiovisuales más importantes de la región, sus realizadores y el contexto histórico, político y cultural que las generó. Intentamos establecer las líneas más definidas de esta producción en tanto región, los momentos fuertes y los posibles diálogos entre las obras, así como mostrar, a través de las imágenes en movimiento, la riqueza y complejidad de Centroamérica.

Este libro es sólo el principio, una historia "en construcción". Gran parte de los archivos cinematográficos del área centroamericana están dispersos en colecciones privadas y los que se encuentran en cinematecas nacionales, muchas veces son inaccesibles, debido al daño que pudieran sufrir los materiales. De igual modo, en la mayor parte de las ocasiones, estas cinematecas no presentan las mejores condiciones de conservación y catalogación.16 Esto sin refererirnos a la gran cantidad de filmes que se han extraviado, quemado o dañado durante el pasado siglo.

De igual modo, existe muy poca información impresa sobre los procesos cinematográficos de la región y la historia del cine en Centroamérica se ha escrito "por pedazos". Por lo tanto, si los historiadores nacionales logran sistematizar el recuento de sus propias cinematografías —existen varias en proceso— y si logramos recuperar los archivos dispersos y restaurar los materiales, este libro deberá reescribirse. En todo caso, era urgente dar un primer paso.

Creemos que la historia de la humanidad ha crecido gracias a la recopilación y el ordenamiento de su memoria, de sus proyectos y sus anhelos. Ésta ha sido la cantera de su porvenir. Sólo mediante el conocimiento del pasado se puede aprehender, comprender y sentir lo que ha sido el transcurrido del ser humano, su fiesta, su tragedia y la percepción que tiene de su futuro. Por lo tanto, esta historia de las imágenes audiovisuales de Centroamérica no sólo responde a la urgencia de rescatar la memoria fílmica, sino que pretende ser la base para un mayor desarrollo de la producción audiovisual en el futuro.



Walter Bolandi fue uno de los primeros camarógrafos en dedicarse íntegramente al cine.

PRIMERA PARTE

LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE EN CENTROAMÉRICA

El cine en Centroamérica llegó con el siglo, como signo de progreso y modernización. Antes de los años setenta, buscó consolidarse, ya fuera como arte, ya como industria y sus caminos en busca de una identidad fueron múltiples y variados.

Casi todos los países del área conocieron el cinematógrafo desde los primeros años del siglo XX, cuando exhibidores ambulantes recorrieron el istmo proyectando cortos al son de las marimbas y filmando paisajes y costumbres. Asimismo, desde las primeras tres décadas, se registraron en Guatemala, El Salvador y Costa Rica producciones de ficción. Panamá debió esperar hasta la mitad del siglo XX y tanto Honduras como Nicaragua tuvieron filmaciones propias hasta los años sesenta y setenta, respectivamente. No existió en estos países lo que podríamos llamar una "prehistoria del cine".

En la producción fílmica de los primeros setenta años se pueden distinguir cuatro tendencias básicas. La primera y más nutrida, en cuanto a cantidad de filmes, es el cine oficial, es decir, los documentales cortos o noticieros que los presidentes —y en el caso de Centroamérica, la mayor parte de las veces, los dictadores— realizaron como informes de labores o inauguraciones de obras. Desde el registro de las Minervalias, unas fiestas escolares que el dictador Manuel Estrada Cabrera —el "Señor Presidente" de la novela de Miguel Ángel As-

turias— realizaba con gran gala en un país de campesinos analfabetos, para homenajear a la diosa de la sabiduría, en los años diez, hasta las últimas imágenes de "Nicaragua en marcha", el noticiero gubernamental de Anastasio Somoza Debayle, realizado en mayo de 1979, a sólo dos meses del triunfo de la Revolución sandinista, el cine centroamericano está permeado por la imagen oficial que los dictadores de turno quisieron mostrar de nuestros países. Miles de nitratos de inauguraciones, desfiles militares, tomas de poder, fiestas populares y otros ritos sociales se encuentran en las cinematecas centroamericanas o en bodegas y sótanos de edificios de gobierno.

Como parte de esta primera tendencia "oficial", también se conservan algunos documentales turísticos que se producían con una visión siempre positiva e idealizadora del país aludido. La mayor parte de las veces, éstos eran realizados por camarógrafos extranjeros como Leo Aníbal Rubens, un argentino que trabajó en México y que realizó tareas de este tipo también en Honduras, Nicaragua y Costa Rica.

Una segunda tendencia, un cine que llamaríamos "artesanal" —para diferenciarlo del cine industrial de Hollywood, o de países como México, Argentina o Brasil— también se produjo con regularidad en Centroamérica. Éste es un cine profundamente influido por el costumbrismo y pone en pantalla historias que procuran afirmar la identidad nacional de estas pequeñas repúblicas. De este tipo de filmes tenemos desde las primeras ficciones de cada país hasta películas más recientes que mantienen esta tradición. Las visiones allí representadas se anclan en un pasado idílico, rural, rico en costumbres y tradiciones, y son filmes que proponen una imagen de Centroamérica estática y embellecida, como la de una tarjeta postal.

Una tercera tendencia, presente sobre todo en Guatemala y Costa Rica, son los intentos por realizar un cine "comercial" o capaz de asentar las bases de una industria, fenómeno que

se dio tanto antes como después de los años setenta. Es el caso de productores como Oscar Castillo en Costa Rica y de Rafael Lanuza en Guatemala. Este cine es poco viable en nuestra región, pues las condiciones de producción no permiten competir con los países hegemónicos, con una larga tradición, mayores recursos y, especialmente, con el control de los canales de distribución y exhibicón, por lo que dichas producciones —casi siempre de entretenimiento— aparecen la mayor de las veces como pálidas copias de sus modelos dominantes.

La tendencia más interesante del cine anterior a los años setenta, fueron las variadas tentativas por realizar un cine de "autor", muchas veces bajo la influencia de movimientos artísticos, como el surrealismo, filosóficos como el existencialismo, o específicamente cinematográficos, como el neorrealismo y la nueva ola francesa. Es el caso de los salvadoreños José David Calderón, Alejandro Cotto y Baltazar Polío, y del hondureño Sami Kafati, posiblemente el cineasta más ambicioso, artísticamente hablando, del cine regional. No obstante, dichos intentos son el producto de considerables esfuerzos individuales, y ninguno llegó a trascender significativamente las fronteras nacionales.

Cabe destacar también la labor —inclasificable— de dos cineastas guatemaltecos: Marcel Reichenbach y Alfredo Mackenney. Ambos aficionados, Reichenbach realizó, junto al médico Carlos Monzón Malice, documentales científicos de gran valor. Mackenney, también médico, se dedicó a registrar las transformaciones históricas y geográficas de Guatemala, así como las tradiciones más importantes en un cine más bien de carácter antropológico.

La mayor parte de este cine —el oficial, el artesanal, el comercial y el de "autor"— no ha tenido impacto en el público, ni en el interior de cada país, ni en los mercados o festivales internacionales, por lo que ha sido prácticamente un cine oculto.

El cinematógrafo al son de las marimbas

los grupos de contertulios de las Farmacias La Violeta y Unión opinaban sobre los inconvenientes del cinematógrafo para los ojos.
Tegucigalpa, 1899

Una vez en el Palace, en tanda de cuatro, pasaron una película que me impresionó mucho. Era sobre la zona de Golfito y tenía música de marimba. Inmediatamente me puse a preguntar que cómo harían eso, porque era muy tica. Resultó que era de don Walter Bolandi. Era por ahí de los años treinta y él lo había hecho todo.
Álvaro Chavarría, Costa Rica

Esta época (1931-1944) es importante porque era el periodo de gobierno del general Martínez, quien, como buen megalómano, conoció y fomentó la utilización del cine como propaganda. Se tiene noticia que en sus trece años de gobierno se filmaron más películas salvadoreñas que en el resto del siglo.
Héctor Ismael Sermeño, El Salvador

Elartefacto que cambió la ciudad

Las ciudades centroamericanas empezaron a modernizarse a partir de la segunda mitad del siglo XIX. El telégrafo permitió a la población urbana conocer las noticias más recientes y la prensa diaria, aparecida en el istmo a finales de este siglo, fue

clave en la construcción de una identidad nacional, además de convertirse en un instrumento básico en la vida política. Las ciudades eran el centro del acontecer y sus fisonomías se transformaron con el siglo. El alumbrado eléctrico, el tranvía, los servicios telefónicos y la pavimentación de algunas calles empezaron a dar aires de modernidad a las pequeñas urbes. De igual modo, se suscitaron una serie de mutaciones en los estilos de vida y patrones de consumo de la población, sobre todo en las clases altas.[1]

Con el cambio en el consumo también se modificaron las formas de ocio y entretenimiento. En la segunda mitad del siglo XIX, el teatro se había convertido en la diversión predilecta de las sociedades centroamericanas y cada país se había propuesto construir un teatro nacional. Sin embargo, en el siglo XX, el cine sustituyó al teatro como entretenimiento principal y se convirtió en símbolo de modernización, por lo que cambió el rostro de la ciudad.[2]

Por otra parte, las clases altas siempre tuvieron una dependencia cultural, primero frente a Europa y, posteriormente, frente a Estados Unidos, país que a partir del siglo XX sería la presencia dominante en América Central3. Pero no sólo la instauración del poder y de la presión política de Estados Unidos fueron responsables del traslado de la dependencia cultural del polo europeo al estadounidense, el nacimiento de la radio, del fonógrafo y del cine, a inicios del siglo XX, también transformaron tanto a las culturas populares como a la de las clases altas.[4]

Es así como inició el siglo XX para Centroamérica, con la presencia estadounidense en lo político y con la mágica ilusión del cinematógrafo en lo cultural. A la larga, ambos fenómenos se imbricarían y la "intervención cultural" del cine de Estados Unidos realizaría un trabajo más profundo al definir los modelos y los patronces de conducta de los centroamericanos.

De la carpa a los teatros

Apenas nueve meses después de la primera exhibición pública del cinematógrafo de los Lumière, en París, éste se presentaba en la ciudad de Guatemala: “El 26 de setiembre de 1896, en el local No. 11 del Pasaje Aycinena se realizó la primera función de cine en Guatemala”.[5]

Varias fuentes coinciden en que la familia Valenti, de origen italiano, fue la responsable de esta primera función cinematográfica, pero hay algunas imprecisiones al respecto, como señala el historiador del cine guatemalteco Edgar Barillas:

> Otra fuente indica que Carlos Valenti, el jefe de la familia de los Valenti, peluquero de profesión, hizo funcionar por primera vez un proyector de cine en su salón de barbería ubicado en la novena calle y novena avenida, de la actual zona 1, siendo el cine Valenti el primero que existió. Para Carlos C. Haeussler Yela, autor del *Diccionario general de Guatemala*, fue Emilio, el primogénito de don Carlos Valenti, quien fue el responsable de la introducción del cine al país. Indica Haeussler que Emilio Valenti abrió en ese año de 1896 un estudio y taller de grabado en el Salón llamado de las Cien Puertas, a la vuelta del Portal del Señor. Este dato es interesante porque las Cien Puertas es un reconocido local de proyección de ‘vistas’ del cine mudo.[6]

En Costa Rica, el 17 de febrero de 1897[7] se estrenó en el teatro Variedades el proyectógrafo de Edison, sólo un año después de su presentación a la prensa en Nueva York. La proyección fue considerada por los diarios como todo un éxito:

> nuestro primer coliseo tenía un lleno suficiente, solo algunos palcos permanecían desocupados. Empezó la función y todos nos quedamos sorprendidos al ver el primer cuadro. *Escena de una hacienda*, que representaba una simpática niña dando de comer a las

> gallinas y una hermosa vaca. Los cuadros que más gustaron al público, fueron el *Beso de la viuda*... *El baño de la mañana*... *El baile serpentino* y *El baile del paraguas*...[8]

En Estados Unidos, Edison había comercializado una serie de aparatos para mostrar imágenes en movimiento, como el kinetoscopio, el proyectógrafo y el vitascopio, este último como competencia del cinematógrafo Lumière en la proyección masiva.

En Panamá, que en ese entonces todavía formaba parte de Colombia, el vitascopio y el cinematógrafo se presentaron a escasas semanas uno del otro. Según la autora colombiana Leila El'Gazi Durán, citada por César del Vasto y Edgar Soberón Torchía:[9]

> La compañía del prestidigitador Balabrega (nombre artístico de John Balabrega Miller) llegó al puerto de Colón el 13 de abril de 1897, en el vapor Str. Holstia. El programa de Balabrega incluía el vitascopio de Edison, el baile de la serpentina (danza del vientre, a cargo de Mademoiselle Elvira), tiro al blanco y números de magia. Su primera presentación se efectuó el miércoles 14 a las 8 de la noche en una carpa instalada en un lote donde se solían organizar distintos espectáculos [...] Aunque no se puede confirmar a cabalidad, es posible que el programa incluyera los títulos usuales del repertorio Edison proyectado más tarde en Colombia, como *Las señoritas Shalt en el baile de las palomitas*, *La serpentina*, *Elena y Marta con el andarín Carlos* y *El martirio de Juana de Arco*, entre otros.

Balabrega llegó a ciudad de Panamá a finales de abril[10] y, en junio, llegó el célebre operador francés Gabriel Veyre con el cinematógrafo Lumière. Éste había recorrido, desde 1896, todo el área centroamericana, filmando vistas de pueblos y personajes, sin embargo, no realizó proyecciones hasta el año 1897: "Instalado en Panamá, hizo las primeras exhibiciones del cinematógrafo los martes, jueves y domingos del mes de

junio. Según el Istmo de Panamá, del 29 de junio y del 2 de julio de 1897, las proyecciones 'dejaron satisfechos a los numerosos espectadores que han asistido en las últimas noches a tan raro espectáculo".

Veyre continuó su recorrido hacia Suramérica y en noviembre de 1897 regresó a Colón, donde vendió su aparato al empresario Salvador Negra y Pagés.

En El Salvador y Honduras, el cine cerró el siglo en medio de las festividades finiseculares. Para Héctor Ismael Sermeño, en El Salvador: "se tiene registro de que hasta 1899 pasaría por estas tierras un grupo de alemanes exhibiendo las famosas 'vistas'".[11]

Según las crónicas hondureñas:

> Se aproximaba ya el fin del año 1899 y la sociedad de Tegucigalpa y Comayagüela se animaba con uno que otro baile en el Salón de Retratos, con una que otra atoleada en Tiloarque, el Hato de Enmedio u otro lugar próximo, con las retretas en el Parque Morazán y con los llevares y traeres de los *telégrafos* de oficio que no faltaban en aquella época como tampoco escasean hoy, cuando empezaron a anunciarse, como algo de maravilla, próximas funciones de *cinematógrafo*, *fonófono* y *stereopticón*, que tendrían verificativo en la capital hondureña a principios de la segunda quincena de diciembre del año ya citado.[12]

Las funciones cinematográficas de entonces incluían "vistas" variadas entre las cuales se citan *El beso fantástico*, la *Vista del Brujo* y la *Batalla de San Juan*, de la cual rezaba el anuncio: "Esta última vista ha llamado mucho la atención en los EEUU y ella por sí sola vale la entrada".[13]

Como en casi todo el mundo, el cinematógrafo surgió al amparo de la actividad teatral y se presentó como una novedad tecnológica, incorporándose a los espectáculos públicos que se presentaban en la capital, tales como obras teatrales,

veladas musicales, óperas, zarzuelas, bailes, toros, actos de circo o magia, vaudeville y otros.[14]

Las vistas cinematográficas se incluían en los espectáculos de variedades. Al inicio, los exhibiciones ambulantes fueron más populares que las presentaciones en salas, sin embargo, pronto algunos teatros se acondicionaron para tal efecto, así como otros espacios como hoteles, bodegas, fábricas y salones.

Es el caso del teatro Variedades, en Costa Rica, el cual se convirtió en pionero en la exhibición de material cinematográfico. Enrique Carranza, su administrador de entonces, compró un aparato Lumière, en el que proyectaba filmes franceses o italianos[15]. Los espectáculos cinematográficos eran caros en esa época, con precios similares a los del teatro y superiores a los del circo. Sin embargo, paulatinamente fueron abaratándose y generando mayores ganancias que los demás espectáculos.[16]

Los exhibidores ambulantes —comerciantes del cinematógrafo, a los cuales la prensa llamaba empresarios— eran europeos o estadounidenses que venían a la región a exhibir cine. Llegaban a las ciudades capitales, donde presentaban el material a la alta sociedad y luego extendían sus servicios a los sectores populares urbanos. Posteriormente, se trasladaban a las comunidades rurales y algunas veces volvían a la capital para ofrecer funciones de despedida o de beneficencia y así asegurarse el favor del público para un eventual regreso.[17]

Los pioneros de las imágenes en movimiento

Estos mismos empresarios o exhibidores ambulantes fueron los que registraron las primeras imágenes de los países centroamericanos. Carlos Poeti, por ejemplo, fue uno de los que llevó a Costa Rica el cinematógrafo y lo instaló en el teatro Va-



Camarógrafos costarricenses de los años veinte.

riedades. El 14 de septiembre el diario *El Independiente* informó que se habían proyectado "vistas nacionales": "Con verdadero gusto artístico, muy bien iluminadas y bien escogidas puso el cinematógrafo en exhibición varias vistas de Costa Rica; además los retratos de dos bellas señoritas de esta ciudad, Margarita Lara e Inés Cruz Meza, retratos que gustaron mucho".[18]

Otras proyecciones filmadas en 1909, en Costa Rica, probablemente también por camarógrafos extranjeros, mostraban diversas facetas del país y la sociedad de entonces:

> Anoche en el cinematógrafo se exhibieron vistas de San José como ya se había anunciado. Grande era el alboroto que se hacía cuando alguna persona conocida aparecía a la salida de misa; muchas señoritas de lo fino salían con su andar airoso y besaban a sus compañeras, con gran aplauso de los espectadores.

> La banda, la tropa, la hermosa catedral estaban allí de cuerpo entero y a lo vivo. Cuántas lágrimas harán botar a los que lejos de la patria vean un retrato tan patente de la tierra querida.[19]

El interés que suscitaba la proyección de imágenes propias, de lugares y personas conocidas, mostró desde inicios del siglo pasado la importancia que tendría el cinematógrafo en la formación de una identidad nacional, al servir —si bien de manera esporádica— como espejo de la sociedad, especialmente de las clases altas.

En Panamá, las primeras filmaciones de las que se tiene noticia pertenecen al Cuerpo de Cine del Ejército de los Estados Unidos, que registraba los trabajos de construcción del Canal de Panamá, desde 1904. Las imágenes muestran:

> a los obreros estadounidenses, a los ingenieros que dirigían la excavación y hasta la visita del presidente de Estados Unidos, Theodore Roosevelt a Panamá el 14 de noviembre de 1906; así como el posterior recibimiento del mandatario William H. Taft.
>
> El gobierno norteamericano también filmó la llegada de trabajadores antillanos a los puertos panameños, que estaban bajo el control de los estadounidenses; los trabajadores de la obra canalera, abordando y bajando del ferrocarril, también en manos estadounidenses; los obreros trabajando en las excavaciones a punta de pala y pico, y con máquinas y palas mecánicas, vagones y vapores; el progreso de la construcción de las esclusas, así como la vida cotidiana de los trabajadores, ingenieros y autoridades colonialistas. [...] Finalmente, la inauguración formal del Canal en 1914, con el famoso tránsito del vapor Ancón.[20]

Otras imágenes filmadas en 1914 por estadounidenses son *The Flooding and Opening of the Panama Canal* de Eugene H. Hagy y *Panama and the Canal from and Aeroplane* de George F. Cosby y M. B. Dudley.

En El Salvador, según Sermeño, se registraron imágenes desde los primeros años del siglo xx:"En 1905 se filmaron las primeras 'vistas' para cinematógrafo con imágenes de San Salvador y de la laguna de Ilopango".[21]

De filmaciones guatemaltecas de los primeros años del siglo no se tienen referencias, aun cuando es probable que también se realizaran, ya que éste es uno de los países en los que el cine se desarrolló de manera más consistente en la primera mitad del siglo xx. Para los estudiosos, es Adolfo Herbruger el primero en llegar con una cámara Pathé en la década del diez. Asimismo, Ramiro Fernández Xatruc es considerado uno de los pioneros del cine guatemalteco:

> No se tienen noticias de que en el resto del siglo pasado (xix) o en la primera década del actual (xx), se haya filmado en el país, a pesar del éxito que tuvo el invento recién divulgado. Al parecer, uno de los primeros cineastas guatemaltecos fue Ramiro Fernández Xatruc, dueño del Teatro Variedades. Se conoce que, hacia 1910, Fernández Xatruc, juntamente con Mario Estrada, filmaron cortometrajes sobre procesiones y ferias. Éstas serían las primeras manifestaciones del cine guatemalteco.[22]

En esta época, el dictador Manuel Estrada Cabrera mandó a filmar las fiestas de Minerva, cortos que fueron posteriormente proyectados en el cine Valenti.[23] El historiador del cine guatemalteco, Edgar Barillas, así lo consigna: "El mismo Guillermo Andreu Corzo informaba que Alfredo Herbruger, Alfredo Mirón Estrada y Ramiro Fernández Xatruc, filmaron en la segunda década de este siglo documentales sobre las Minervalias, fiestas escolares en las que el dictador Estrada Cabrera hacía lucir de gala a un país de campesinos analfabetos para rendir homenaje a la diosa de la sabiduría".[24]

De estos mismos artistas son los primeros cortometrajes de ficción, de los que solo se tienen referencias: "En 1912 el

guatemalteco Alberto de la Riva filmó *El agente Nº 13*, película de la cual no se tiene más información. Igual sucede con una producción de Alfredo Palarea y Adolfo Herbruger, conocida como *El hijo del patrón* que, según parece, desapareció con los terremotos de 1917-18".[25]

El actor Fernando Flaquer llegó a Guatemala con la empresa de zarzuela y opereta de los hermanos Uggetti y, junto con Ramiro Fernández Xatruc, filmó en 1918 un cortometraje en beneficio de los damnificados por el terremoto, el cual fue presentado en el teatro Variedades: "La actuación de Flaquer en ese filme impresionó a los cinéfilos, subiendo y bajando de los tranvías tirados por mulas en las calles de la ciudad".[26]

De este material no queda más que el testimonio de personas allegadas a los productores, lo mismo que de una segunda versión de *El hijo del patrón*:

> En 1929, Alfredo Herbruger, propietario de una cámara Pathé, Alfredo Palarea y Guillermo Andreu Corzo filmaron una nueva versión de *El hijo del patrón*. El guión fue escrito por Andreu Corzo y fungió como director Alfredo Palarea. Como actores aparecieron Esperanza Lobos, Eduardo Vivas y otros. Al parecer, la película no fue concluida y desapareció. El mismo equipo inició el rodaje de la película *El hacendado*, que tampoco se llegó a estrenar.[27]

Existen también noticias de filmaciones en torno al centenario de la independencia: "En 1921, centenario de la independencia de Centroamérica, dos hermanos procedentes de la Antigua Guatemala, Salvador y Enrique Morán, filmaron las principales celebraciones en la Nueva Guatemala de la Asunción".[28]

En Honduras, más que filmaciones, tenemos proyecciones para las fiestas patrias: "Allá por los primeros años de este siglo, en las noches septembrinas, el pueblo de Tegucigalpa acudía frente al Cabildo donde, como regalo de las fiestas conme-

morativas de la Independencia, se pasaban 'vistas fijas', cortesía de la Municipalidad a la ciudadanía".[29]

En El Salvador, también se tiene referencia de filmaciones:

> En 1917 se estrenó en el teatro principal, la película de más de una hora de duración, *Erupción del volcán de San Salvador*, tomada durante y después de la catástrofe.
>
> *Las fiestas agostinas* se exhibió con mucho éxito en El Salvador y Guatemala en 1924. Nada de este material existe ya.[30]

Los diversos desastres naturales —especialmente terremotos— comunes en la región, destruyeron muchos materiales, de los cuales se tienen pocas referencias.

En Costa Rica, algunos cronistas[31] dicen haber visto imágenes del terremoto de Cartago de 1910, no obstante, no se han encontrado y más bien se considera que las primeras imágenes nacionales registradas por camarógrafos costarricenses datan de 1913. Los pioneros Amando Céspedes Marín y Manuel Gómez Miralles filmaron en octubre de ese año el Segundo Congreso Eucarístico.

Céspedes fue escritor y pionero de la radio y el cinematógrafo en Costa Rica. Considerado como el primer camarógrafo profesional, creó el Departamento de Fotografía de la República y diseñó la primera radioemisora de onda corta. Benemérito de la Patria, Céspedes recordaba muchos años después:

> La primera cinta cinematográfica en Costa Rica la hice yo, con motivo del Segundo Congreso Eucarístico en San José, año 1912 [sic]; 300 metros exhibidos 48 horas después en el Teatro Variedades donde estaban presentes don Manuel Monge y don Alberto Echandi, don Rafael Yglesias, don Ramón Chavarría, Doctor Carlos Durán y toda la crema josefina. Esa cinta me dejó mucho dinero. lo mismo que la que hice del vuelo de Tercé, quien se cayó en la Sabana y duró un mes en el Hospital.[32]

El otro célebre fotógrafo de la época fue Manuel Gómez Miralles:

> El domingo 16 de los corrientes, se exhibirá en el Circo Teatro por única vez, la magnífica película impresionada los días 11 y 12 de octubre, con asuntos de las Fiestas Constantinianas, por el joven artista don Manuel Gómez Miralles.
>
> Los títulos de los cuadros son los siguientes: 1º 11 octubre. La comunión de los niños en el Parque Central. 2º Desayuno de los 7 000 niños que concurrieron a la fiesta. 3º 12 de octubre. Preparativos de la fiesta. Los arcos triunfales. Misa celebrada en el atrio de la Soledad, momentos antes de la Gran Procesión. 5º La Gran Procesión. 6º Misa de acción de gracias el 19 de octubre. Salida del Ilmo. Sr. Obispo Storck de la Catedral.
>
> Personas que han visto ensayar esta película, nos aseguran que está magníficamente impresionada y desarrollada, y que su exhibición será un triunfo para el joven Gómez Miralles.[33]

Para ayudarle al aviador Tercé a comprar otro avión se realizó una semana de beneficiencia y fue Manuel Gómez Miralles quien realizó una película titulada *Fiestas de la aviación*, que se estrenó el martes 31 de marzo en el teatro Moderno. El anuncio garantizaba "que es la mejor cinta cinematográfica nacional hecha hasta hoy".

No obstante, la película más antigua que posee el Archivo de la Imagen del Centro de Cine de Costa Rica, data de 1914 y pertenece a Gómez Miralles. Se trata de un brevísimo documental sobre el traspaso de poderes entre el presidente Ricardo Jiménez Oreamuno y el presidente Alfredo González Flores.

Los primeros noticieros

Estas vistas y registros de actualidad pronto se convirtieron en los primeros noticieros cinematográficos de la región, a semejanza de los realizados en Europa y Estados Unidos.

Las primeras imágenes comentadas en la prensa registran los rituales de la alta sociedad, los acontecimientos importantes de la política —traspaso de poderes, visitas de presidentes o representantes de otras naciones—, los desastres nacionales o más comúnmente los festejos populares. Una gran cantidad de imágenes son sobre estas fiestas —corridas de toros, carreras de cintas, desfile de coches—, las cuales funcionan como manifestación de las costumbres, las etnias y los paisajes de una Centroamérica culturalmente diversa, aunque en la primera mitad del siglo xx, las poblaciones indígenas y negras solo se vieron como parte de un decorado fílmico, como veremos más adelante.

En Costa Rica, también fueron Céspedes y Gómez Miralles quienes realizaron los primeros noticieros. El teatro Variedades contrató a Céspedes para que realizara una cinta semanal con noticias y lugares del país, a imagen del noticiero titulado Pathé-Journal, que se exhibía semanalmente en Costa Rica desde 1909 y que incluía una sección de modas, desde París, muy apreciada por las damas de la época.[34] El Céspedes-Journal era una revista de actualidades nacionales, la cual tenía un importante éxito de recepción, en vista del interés de los costarricenses de la época de verse proyectados en las pantallas cinematográficas; sin embargo, nunca tuvo la periodicidad requerida y sólo se filmaron unos siete noticieros de alrededor diez minutos de duración cada uno.

Por su parte, Gómez Miralles fue contratado por la empresa del teatro Moderno, rival del Variedades, para tomar películas nacionales y competir así con Céspedes. Aun cuando dichos noticieros tampoco tuvieron regularidad, se tiene noticias

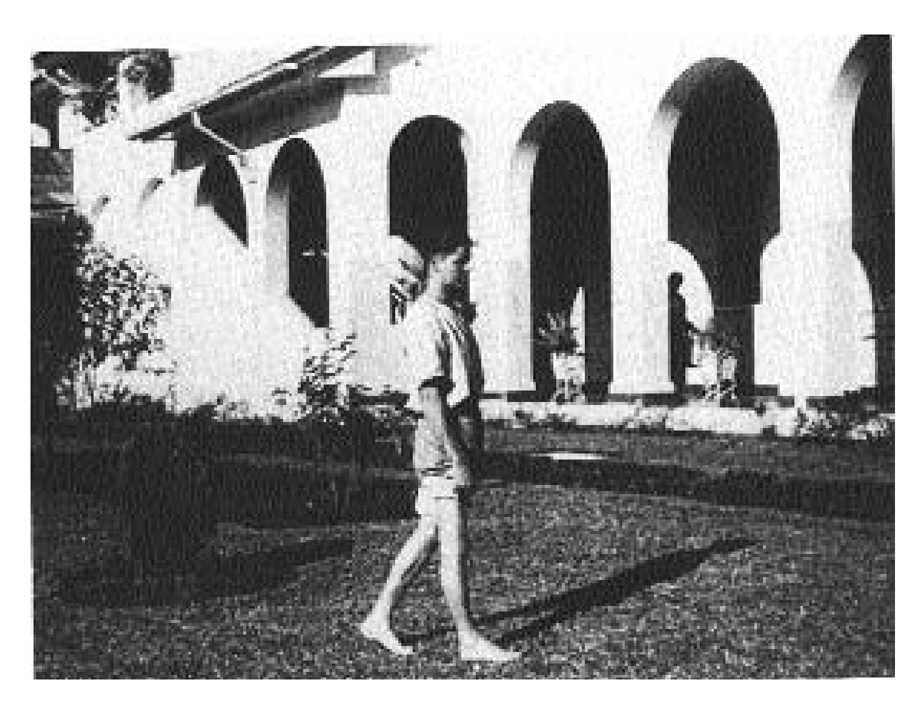
de varios cortos, como *Las fiestas cívicas*, *Fiesta popular del Santo Cristo en Alajuelita* y *Fiestas de la Aviación*. Camarógrafos de distintas empresas, como la casa francesa Pathé, tomaron imágenes del Parque Central, de volcanes como el Irazú y Turrialba, así como de la costa atlántica y el Pacífico.[35] Estas imágenes se unieron a las de muchos otros lugares "exóticos" que filmaban estos camarógrafos, con el objetivo de mostrar en el exterior, los paisajes y las gentes de nuestra región.

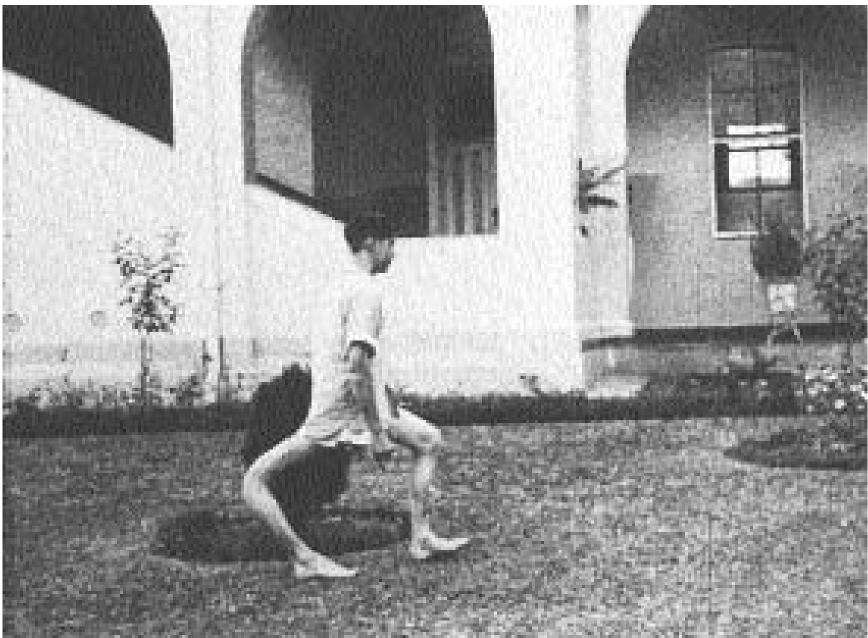
En Costa Rica, ni Gómez Miralles ni Céspedes Marín continuaron su labor de camarógrafos. Quien se dedicó de lleno a esta labor fue Walter Bolandi, quien, además, realizó la fotografía de la primera película argumental costarricense, *El retorno* (1930).

La era de las actualidades

Walter Bolandi, como la mayoría de los camarógrafos de la época fue autodidacta. Durante las décadas de los veinte, treinta y cuarenta, registró la producción de café, la actividad ganadera, el desarrollo agrícola en zonas como el Pacífico Sur, la pavimentación de las vías públicas y, lo más común, los rituales sociales como fiestas cívicas, carnavales, corridas de toros, bailes y concursos de belleza. En 1936, filmó una operación realizada por el célebre cirujano Ricardo Moreno Cañas a un joven con una deformación en la pierna derecha. El caso se denominó: *curvatum con anquilisos*. La cámara registró las dificultades motoras que sufría el muchacho antes del tratamiento quirúrgico, así como el proceso mediante el cual el médico logró corregir el daño.[36] El filme se ha dado a conocer como *Anales médicos de Costa Rica Nº 1*. Filmar los trabajos médicos y los adelantos científicos fue una práctica común en esos tiempos.

Además, Bolandi se encargó también del registro de eventos de la política costarricense, ya que filmó durante la década



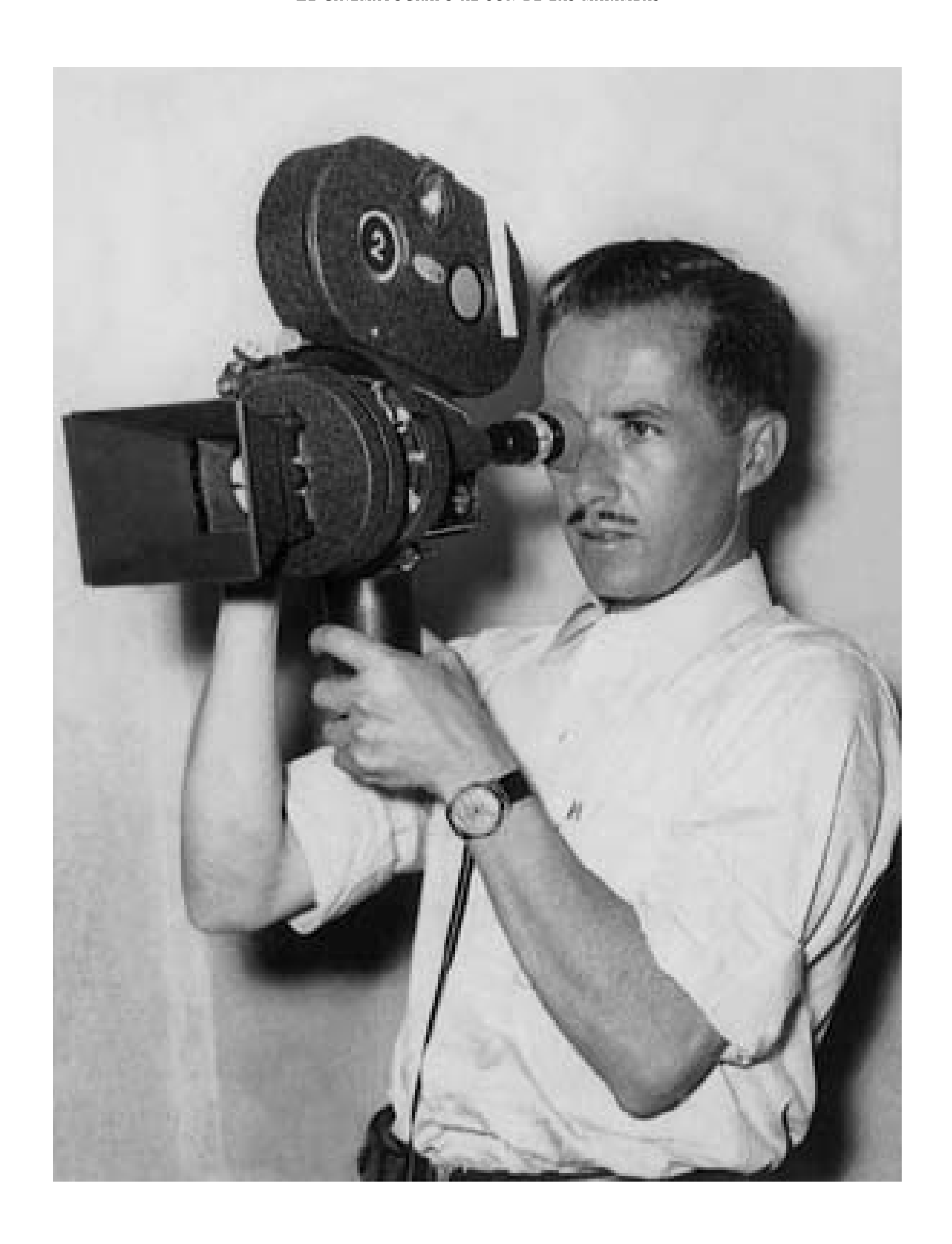


El Dr. Ricardo Moreno Cañas realizó en 1936 una operación sorprendente, cuyo filme se conoce como Anales médicos de Costa Rica.

de los treinta actos oficiales de los presidentes Ricardo Jiménez Oreamuno (1932-1936) y León Cortés (1936-1940). También registró un momento fundamental de la historia costarricense: la proclamación de las leyes de protección al trabajador y las garantías sociales, en el año 1943, filme en el que aparecen figuras fundamentales, como el presidente Rafael Ángel Calderón Guardia, los líderes comunistas Manuel Mora, Arnoldo Ferreto y Carlos Luis Sáenz, el presbítero Benjamín Nuñez, así como el desfile de los ciudadanos en general. Al morir Walter Bolandi, su hijo Stanley entregó el material cinematográfico a otro camarógrafo, Francisco "Chico" Montero, quien preparó una serie de noticieros que tituló Cosas de antaño: revista costarricense de hace 25 años.[37]

Otros pioneros costarricenses —generalmente fotógrafos de profesión— fueron José María Arce, Luis Güell Nieto, Emilio Willy, Gonzalo Calvo Lemes, Manuel Arévalo, Alvaro Chavarría y Francisco Montero. Este último se dedicó a la filmación de material de actualidades, hasta los años setenta, en particular para los presidentes Mario Echandi (quien gobernó entre 1958-1962), Francisco Orlich (1962-1966), así como para el líder Rafael Ángel Calderón Guardia, que se encontraba exilado en México.

El otro camarógrafo que realizó imágenes de la actualidad fue Álvaro Chavarría, quien se inició como fotógrafo con una cámara super 8 y pasó luego a formatos profesionales. En 1948, con una cámara de 16 mm, Chavarría registró otro de los momentos claves de la historia costarricense: el regreso triunfante de las tropas revolucionarias de José Figueres, después de la breve guerra civil de dicho año. El filme fue exhibido, en 1949, en doscientas salas en todo el país. Al año siguiente, Chavarría realizó el primer noticiero sonoro del país. Hasta ese momento se habían realizado noticieros silentes o con grabaciones en disco o locuciones directas desde cabina. Ninguna de las dos modalidades ofrecían una sincronización exacta y



Alvario Chavarría realizó el primer noticiero sonoro en Costa Rica en 1950.

el noticiero de Chavarría fue el primero que resolvió los problemas de sonido y fue exhibido con el título "Reportaje gráfico nacional",[38] con imágenes del Día del Bombero, un encuentro de futbol femenino y procesiones religiosas, entre otras.

A pesar de la buena acogida del público, Chavarría no pudo continuar con su trabajo de forma periódica. El problema fundamental del noticiero es que había sido filmado en 16 mm y los cines principales estaban equipados con 35 mm, por lo que el noticiero estaba condenado a ser exhibido sólo en salas periféricas. A partir de 1956 y mediante patrocinios, Chavarría pudo continuar su labor haciendo noticieros, pero la periodicidad deseada fue imposible. Esta segunda etapa fue realizada en 35 mm y titulada Cine-reportajes, ya que oscilaban entre las informaciones, los reportajes breves, las noticias y la publicidad, en bloques variados de diez minutos.

En Panamá, José Antonio Sosa y John de Pool, camarógrafo panameño y laboratorista francés respectivamente, realizaron artesanalmente los primeros noticieros en las décadas de los veinte y los treinta.[39]

El negocio cinematográfico se inició en Panamá alrededor de 1915. Ángela Godoy Cedeño, considera que Robert Wilcox, establecido en Colón, fue el primero en exhibir y distribuir películas compradas a las casas productoras y fue allí mismo, en Colón, donde se instaló la primera sala de proyección cinematográfica, el Teatro América, también propiedad de Wilcox. Es curioso cómo la sala se dividía en dos partes: el centro, exclusivamente para los estadounidenses, y las laterales para las demás personas.[40]

A partir de 1928 las grandes empresas distribuidoras —Universal, Paramount, Columbia, Fox, Warner Bros y, más adelante, la Metro Goldwyn Mayer— decidieron trasladarse de Guatemala a Ciudad Colón, desde donde realizaron la distribución internacional para América Latina. Sin embargo, si

bien esto atrajo a algunos inversionistas a hacer películas en Panamá, no afectó de manera significativa la producción nacional. Para Edgar Soberón, historiador y crítico panameño: "el cine llegó a la sociedad panameña como instrumento de dominación, como pasatiempo de la clase dominante, como diversión y para consumo de producciones foráneas".[41]

En términos generales, este fenómeno se dio en toda la región centroamericana e incluso en casi toda América Latina, donde se prefirió invertir en el cine como "comercio" que intentar una "industria" del mismo.

En los años cuarenta y cincuenta, Manuel Ricardo Sánchez Durán rodó noticieros que luego se convirtieron en la *Revista nacional*, producida por John H. Heymann y Jorge Carrasco. La *Revista nacional* incluía una serie de documentales informativos sobre la realidad nacional —política, fiestas e inauguraciones—, filmados en 35 mm, blanco y negro. Se exhibían en los cines hasta los años sesentas, por la empresa Cine Estudio Latinoamericano S.A. (CINELSA) de Heymann y Carrasco.[42] Esta empresa luego se diversificó hacia la publicidad y realizó los primeros documentales del gobierno de Omar Torrijos.[43]

Carlos Luis Nieto, costarricense radicado en la provincia de Santiago de Veraguas, en Panamá, quien realizaría la primera ficción panameña, adquirió un equipo de filmación en 1933 y filmó acontecimientos de su pueblo. Entre los cortos que sobreviven se encuentran *Elecciones en Santiago* y *Todos compran billetes y chance*[44] que presentan vistas rurales de la época: "El primero muestra un día de elecciones en Santiago, con imágenes de las masas votantes en el pueblo y en una escuela rural, de los jurados de mesas, de un candidato con su familia, así como de la actividad cotidiana del pueblo; y el segundo es un brevísimo retrato —con tono de cine antropológico y una gentil aproximación— de la afición de panameños y panameñas por la lotería".[45]

También en Panamá, Ernesto de Pool filmó la primera película sobre la tradicional "balsería" de los indígenas46. Realizada en 1943, el filme comienza con tomas aéreas sobre diversas regiones del país, hasta llegar a un campo de aterrizaje ocasional. Luego vemos la caravana de indios que atraviesa los más peligrosos caminos, hasta Cerro Vaca, a siete horas de viaje, donde se realiza el ritual-juego indígena.

Dentro de una línea de promoción turística, se realizaron múltiples filmes en la región. En Panamá, diversos ministerios encargarían una película a colores sobre las regiones más atractivas de Volcán, Boquete y San Blas, con el objeto de distribuirla gratuitamente en centros de industria turística del mundo.[47]

Panamá tierra mía, dirigida por Jorge I. de Castro, es un filme emblemático de promoción turística, en el que se presentan imágenes a color, de diversas zonas del país. De una hora de duración, el filme arranca con una canción que refiere las bellezas del país, mientras acompaña las imágenes de la ciudad. Una voz en *over* también explica diversos aspectos del país, tales como la geografía, el funcionamiento del canal, etcétera.

El esbozo de trama que se presenta es la de dos parejas que con motivo de su luna de miel visitan lugares de interés turístico, tanto en la ciudad de Panamá —con sus ruinas, sus hoteles, sus clubes nocturnos— como en el resto del país. Una de las parejas —Mara y Claudio— viaja en avioneta a David y luego visita algunos pueblos aledaños. La otra pareja —Deborah y Ralph— se adentra en ríos, lagos y playas. El filme presenta también etnias "exóticas", como las de los indios cunas, sus costumbres y la artesanía que fabrican.

Finalmente, ambas parejas se encuentran en un hotel —al que se le ha realizado la debida publicidad— y la historia concluye en un ambiente de elegancia y romance. El filme interesa por dicha trama y porque incluyó la participación de los actores Claudio Lopolito, Deborah Carbone, Ralph Joren y

Mara Dess. Como señalan Del Vastio y Soberón: "A pesar de su ingenuidad y de las pomposas descripciones de un narrador, formalmente este docudrama tiene una estructura más elaborada y más atractiva para turistas potenciales, que los travelogues que se producen hoy, con todas las facilidades técnicas."[48]

El filme, según los historiadores, logró tener cierta difusión internacional.

En Costa Rica, destaca, también en esta línea de promoción turística *Así es Costa Rica* (1953), de Leo Aníbal Rubens, y *El país de las carretas pintadas* (1965), de René Picado Esquivel; ambos muestran las bellezas y las particularidades culturales de Costa Rica. El último filme, realizado a color, parte de una de las tradiciones costarricenses más conocidas que aún persiste: pintar con vivos colores las carretas de trabajo.

En Honduras, extranjeros produjeron filmes de promoción del país, como acota Alejandro Emilio Valladares:

> En marzo de 1937, durante el gobierno del General Carías, vino un equipo contratado para filmar la cinta *Honduras*. Tenemos a la vista recortes de telegramas de diversas localidades del país que reportaban el paso de los cineastas, que era un suceso. Dirigió la cinta el artista y cantante de tangos radicado en México José Bohr (el Ché Bohr), quien vino acompañado de su esposa Eva y su hija Carmelita [estrellita del cine mexicano que se retiró para ser la esposa de Pedro Armendariz]. El camarógrafo fue Raul Martínez Solares. [...] En junio del 37 se estrenó en la capital y se lee que "25 000 personas la admiraron en Tegucigalpa".[49]

Hondureños, como Jorge Asfura, realizaron reportajes sobre obras públicas y actos gubernamentales durante la década de los cincuenta en 16 mm y blanco y negro.[50]

En El Salvador, se habla de pioneros como Aníbal Salazar, quien en los años veinte construyó su propia cámara de 35

mm: “aparato éste con el que, tras ingeniosas alteraciones mecánicas, copiaba y proyectaba las correspondientes películas positivas. Revelaba sus materiales manualmente, en marcos y bandejas de madera químicamente tratada”.[51] También existen referencias de Benguillén, camarógrafo que a partir de 1948 realizó los primeros filmes comerciales. Otros pioneros salvadoreños fueron Humberto González y Ricardo Imery.

Estos filmes, como es de suponer, siempre mostraban una imagen positiva de los países —y de sus dirigentes—, oscilando entre la propaganda turística y la alabanza política, con un discurso siempre “oficial”. Justamente quienes realizaron una producción más sistemática sobre el acontecer fueron los camarógrafos que trabajaron para presidentes militares —más o menos dictatoriales— en vista de la importancia que estos regímenes daban a las posibilidades del cine como espejo embellecedor de la realidad.

El dictador y su camarógrafo

Federico Tinoco fue el único dictador que tuvo Costa Rica durante el siglo XX, un país conocido por su estabilidad política en medio de una Centroamérica convulsa. No obstante, la primera película costarricense que se conserva en los archivos lo registra como uno de sus protagonistas. Es el breve documental de Manuel Gómez Miralles sobre el traspaso de poderes del presidente Ricardo Jiménez Oreamuno y Alfredo González Flores. Tinoco aparece como ministro de Guerra de González Flores, a quien tres años después daría un golpe de Estado, para tomar el poder por la fuerza.

Hacia 1918, la prensa se refiere a una cinta titulada *Manifestación popular del 18 de marzo*, también de Gómez Miralles, un documental sobre una manifestación de apoyo al general Federico Tinoco, exhibido en una función de gala en su honor.[52]



Estreno del filme Panamá tierra mía *(1965) de Jorge I. Castro.*

Si esto sucedía en un país de tradición democrática como Costa Rica, puede suponerse que una gran parte de la cinematografía centroamericana se dedicó a registrar ¡y a ensalzar! los gobiernos de presidentes y dictadores de la región. Testimonio de ello son los quinientos nitratos que conserva la Cinemateca "Enrique Torres" de la Universidad de San Carlos sobre los trece años de dictadura de Jorge Ubico, en Guatemala. Y fue el dictador guatemalteco Estrada Martínez, el célebre Señor Presidente, que tan vivamente pintó Miguel Ángel Asturias en su novela, quien ordenó los primeros filmes sobre las fiestas dedicadas a Minerva.

Con ello se cumplía la primera función del cine: registrar "en directo" los acontecimientos de la sociedad. Es la reproducción del primer uso que los hermanos Lumière le dieran a su invento, a mediados de 1895, cuando filmaron "la salida de los obreros de la fábrica", en Lyon.

De Ubico a Somoza Debayle, podemos hacer el recuento de la historia "oficial" de Centroamérica, gracias a las imágenes en movimiento que estos camarógrafos dejaron a través de más de tres cuartos de siglo.

Para Edgar Barillas,[53] la labor del Departamento de Cine de la Tipografía Nacional es una de las pocas manifestaciones sistemáticas del cine en Guatemala. Ésta fue la dependencia estatal encargada de la divulgación de la actividad gubernativa mediante el uso del cine, que inició en 1929, cuando el Estado adquirió el laboratorio cinematográfico de Carlos Matheu, y la cual se extendió hasta mediados de siglo, utilizando hasta entonces películas de 35 mm con soporte de nitrato. A partir de entonces, usó el formato de 16mm, con soporte menos perecedero.

Durante más de dos décadas, el Departamento de Cinematografía, bajo la dirección de Arturo Quiñones —quien había realizado estudios cinematográficos en Estados Unidos—, produjo anualmente más de una veintena de noticiarios que circulaban por el país y más allá de sus fronteras. Otros de los camarógrafos pertenecientes a dicho departamento fueron José Marcial Pineda O., José Llerena, José Santiago Vega, Arnoldo Chavarry, Francisco González, Miguel Ángel Ruano y Guillermo Manzilla Zamora.[54]

Al ser silentes, los filmes superaban las barreras lingüísticas en una nación multiétnica y pluricultural como Guatemala. Así se produjeron diversos noticieros anuales —entre ellos *Actualidades guatemaltecas*, con una circulación en toda la región centroamericana—, los cuales se proyectaron en los cines de la capital y las cabeceras departamentales, en escuelas, cuarteles y al aire libre durante las giras presidenciales.

La Cinemateca de la Universidad de San Carlos cuenta con filmes registrados bajo los regímenes de Lázaro Chacón, Jorge Ubico, el triunvirato Mendoza Azurdia, Lorenzana y Yurita Nova, Guillermo Flores Avendaño, Miguel Ydígoras Fuentes y el periodo democrático del doctor Juan José Arévalo; sin embargo, la gran mayoría se refiere al gobierno de Ubico. Por otra parte, como destaca Barillas, existen también vacíos elocuentes:

> De un corto pero importante periodo histórico, no se tiene ningún filme, por razones ignoradas pero perfectamente imaginables. Se trata de las fechas que van de junio de 1944 al año de 1945, lapso en que cayó Ubico (junio de 1944), cayó el sucesor de su dictadura (20 de octubre de 1944), Federico Ponce Valdes, y un triunvirato dio un giro al camino que habían trazado para Guatemala los terratenientes cafetaleros y sus atentos y seguros servidores los burócratas liberales. El periodo es el que va del 20 de octubre de 1944 al 31 de marzo de 1945. Es el periodo de la mayor efervescencia revolucionaria contra la tiranía. Se iniciaban "los diez años de primavera en el país de la eterna dictadura", según la expresión del poeta Luis Cardoza y Aragón.[55]

Los filmes del gobierno revolucionario de Juan José Arévalo (1945-1951) registran más actos en centros educativos que festejos y conmemoraciones oficiales. Finalmente, en 1954 se interrumpe la labor del Departamento de Cine de la Tipografía Nacional.

Estas películas quedaron abandonadas en bodegas y posteriormente fueron remitidos como desechos a "la comisión estatal de chatarra". José Campang rescató, en 1979, quinientas, además de trescientos acetatos de 16 milímetros que datan de los inicios de la década de los sesenta, también producto de la actividad cinematográfica estatal.[56]

Los filmes del periodo de Jorge Ubico presentan dos temas básicos: las giras presidenciales y las celebraciones patrias, entre las que destacan el día de la Independencia, el de la Reforma Liberal y del Ejército, el aniversario de la toma de posesión y el día del cumpleaños del dictador. Las películas de estas celebraciones constituyen 50 por ciento de los nitratos de este periodo.[57]

Las filmaciones de las giras del presidente se hicieron en casi todo el país y representan 36 por ciento del total de los nitratos. Otros temas menos tratados son los actos públicos,



El Departamento de Cine de la Tipografía Nacional registró las giras del presidente Jorge Ubico, de Guatemala, así como las celebraciones patrias.

tales como inauguraciones, banquetes, conferencias y actividades no gubernamentales, como deportes, exposiciones ganaderas, artesanales, industriales y comerciales, manifestaciones políticas —entre las que destacan algunas como las realizadas en tiempos de Arévalo— y las "manifestaciones de las bicicletas", de la época de Luis Arturo González López. Los acontecimientos religiosos, como la construcción de templos o eventos eclesiásticos significativos como la Coronación de la Virgen del Rosario de 1934, también fueron filmados.

El nitrato más antiguo que se conserva en la Cinemateca data de 1926 y muestra una gira de funcionarios de gobierno en inspecciones agrícolas al sur del país. El segundo más antiguo, de 1927, es la inauguración del puente Orellana. Ambos fueron realizados por la productora Matheu y fueron coloreados para hacerlos más atractivos a los espectadores.[58]

El gran interés en el cine del gobierno de Lázaro Chacón (1926-30) como arma ideológica, nos dice Barillas, lo demuestran las 24 ediciones de Actualidades, realizadas en dos años de trabajo. No obstante, fue durante el gobierno de Ubico cuando el Departamento de Cine se consolidó: "Si el cine le propició un pequeño empuje para crear su imagen de candidato (a Jorge Ubico), mejor sería su contribución a elevarlo a la condición de héroe nacional".[59]

Otro de los elementos fundamentales en el proyecto de comunicación y propaganda de Jorge Ubico fue la creación de un público de las imágenes gubernamentales y sus mensajes de patria grandiosa. Los soldados en sus cuarteles y los estudiantes, fueron las audiencias privilegiadas del ubiquismo:

> En 1934 se inauguró el proyector de cine del Instituto para Señoritas, en la Ciudad de Guatemala. El Departamento de Cinematografía preparó una proyección con una cinta especialmente editada para el acto. Se trataba de una excursión del presidente a Puerto Barrios, el Cayo Zapotillo y a Livingston. Ante los ojos de las estudiantes y sus maestros desfilaron las imágenes de la costa atlántica guatemalteca, plenas de lirismo, en las que no podían faltar las lanchas reposando en las playas ni el sol ocultándose en la mar oceáno. Los garífunos presentaban su "exotismo", como extranjeros en su propia patria, pues tal era el papel que se les había asignado en la ideología imperante. Las bandadas de aves marinas, los remeros en sus frágiles cayucos, el viaje en tren. Y, como era de esperarse, salpicando de grandeza todas esas imágenes, la presencia de Jorge Ubico.

> Don Jorge preparando el anzuelo. Don Jorge pescando. Don Jorge en canoa. Don Jorge en yate. Don Jorge recorriendo la Calle Real de Livingston. Don Jorge y sus allegados. Ese día, en ese acto, como en las celebraciones y demás rituales, Guatemala se construyó y se inventó un poco.[60]

Las imágenes que la cinematografía ubiquista presentaba eran las de una patria idealizada, una "Guatemala exuberante y bondadosa en la senda del progreso material y espiritual, bajo una dirección férrea y paternal".[61] La geografía guatemalteca se retrataba siempre abundante y la mirada hacia ella era bucólica, destinada a la exaltación. Las diversas regiones eran destacadas por sus particulares encantos y se veía a los guatemaltecos mediante imágenes sencillas e idealizadas. El indígena aparecía como el heredero de la civilización maya, creador de folclor y colorido, mientras que los garífunas de Livingston se proponían mezcla de exotismo, virilidad y lascivia.[62]

La actividad productiva —especialmente el café— también fue ensalzada. Pero, reitera Barillas, la figura central de los filmes del periodo es la del mandatario: él es el héroe y el centro de gravitación de la nación entera.

Italianos pioneros en El Salvador

Guatemala no fue el único país en documentar mediante el cine la labor de gobierno de sus diversos presidentes. Desde los años treinta, el italiano Alfredo Massi inició la filmación de actualidades y presentó el noticiero *Lorotone* —que significa "el sonido del loro" y cuyo logo era dicho animal—,en el cual, entre otras cosas, documentaba, alabándola, la labor del gobierno de Maximiliano Hernández Martínez (1931-1944).

Si bien los archivos de la familia Massi aún no se han estudiado a profundidad, se sabe que Alfredo Massi realizó filma-



El presidente Jorge Ubico (Guatemala) filmado en el río Dulce durante la gira al Norte, en 1942.

ciones desde 1929 hasta 1966, lo que constituye casi cuatro décadas de memoria fílmica salvadoreña. Los temas son variados, aun cuando la mayoría gira en torno a aspectos de la labor del general Hernández Martínez o a inauguraciones y fiestas populares:

> Por medio del noticiero de Massi, el cual documentaba principalmente acontecimientos gubernamentales, el presidente de entonces, Maximiliano Hernández Martínez, utilizó el cine como herramienta propagandística, para lo cual bajó los impuestos de importación de equipo e instaló laboratorios en Casa Presidencial. Pero nunca propició la creación de leyes que incentivaran y protegieran la producción cinematográfica.[63]

Títulos como *Recepción ministro Estados Unidos*, *Desfile militar del general Martínez*, *Transmisión de poder del general Martínez*, *Recepción ministro de México*, *Creación del Banco Central de Reserva* y

Aspectos de la labor de Martínez, todos de los años treinta y filmados en 35 mm remiten claramente a cortos de propaganda gubernamental.

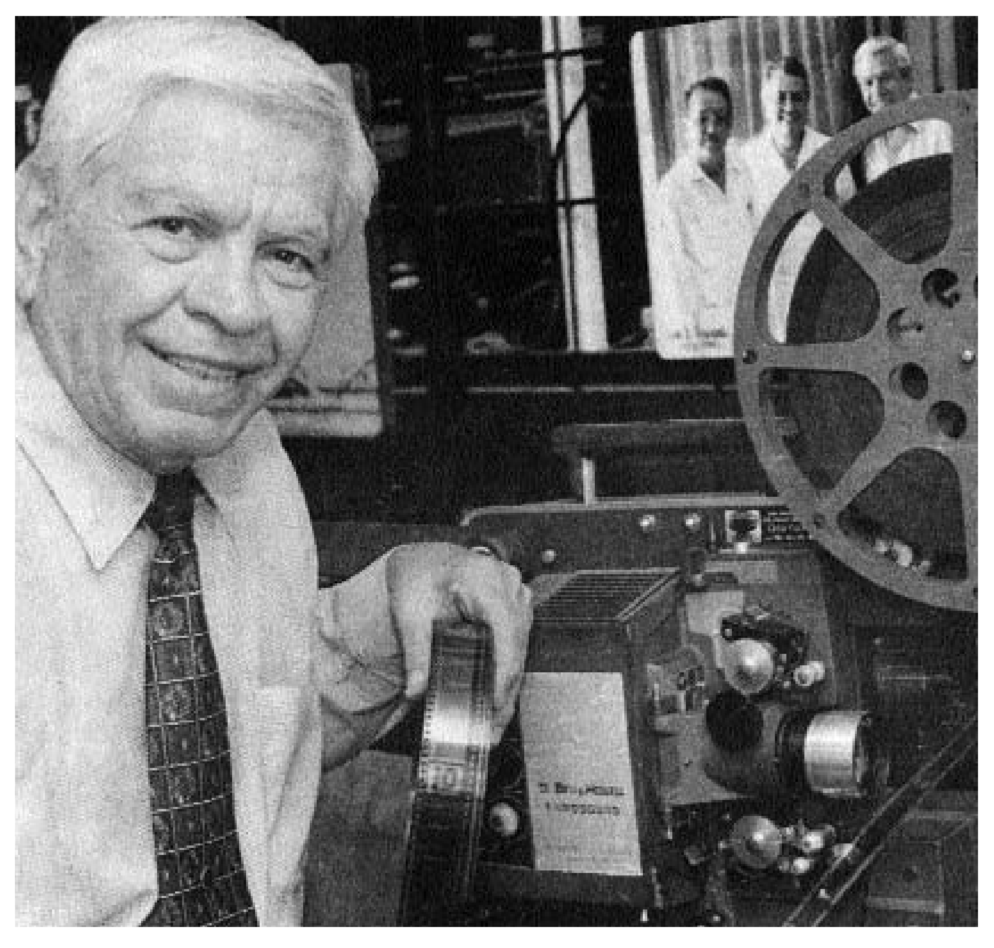
Lo militar está presente en filmes como *Catorce aviones de la Fuerza Aérea* y *Ejercicios militares*. Existe también gran cantidad de imágenes sobre torneos deportivos como *Carrera de caballos, Desafío de tenis* y especialmente el documental de dos horas sobre los *Terceros Juegos Deportivos Centroamérica y del Caribe* (1935), realizados para inaugurar el estadio Flor Blanca.

Las catástrofes naturales fueron otros de los temas preferidos. Títulos como *La erupción del volcán Izalco*, en 1937 y la *Gran catástrofe del 7 de junio de 1934*. Áreas costeras afectadas por las innundaciones remiten a este tipo de trabajos. Más adelante Massi filmó el terremoto de los años cuarenta, así como el incendio de la catedral de San Salvador, en 1951. Otros temas recurrentes fueron las inauguraciones, las fiestas populares, la coronación de reinas, etc. Massi continuó filmando para otros presidentes militares como el general Salvador Castaneda Castro (1945-1948), el coronel Oscar Osorio (1950-1956), el teniente coronel José María Lemus (1956-1960) y el coronel Julio Adalberto Rivera (1961-1967). A Alfredo Massi se le atribuye también la primera película de ficción salvadoreña, *Águilas civilizadas*, como veremos en el capítulo siguiente.

Tras los pasos de Joaquín Pardavé

El salvadoreño Juan José Salazar Ruiz fue otro importante camarógrafo en las décadas de los cincuenta y sesenta que participó en *El noticiero nacional*, en *Cine revista salvadoreña* y fundando *Cine Selecciones*.

José Salazar Ruiz quiso estudiar cine desde niño, pero, como no pudo acceder a una escuela de cinematografía —ni siquiera por correspondencia—, empezó como aprendiz de pro-



El salvadoreño Juan José Salazar Ruiz participó en diversos noticieros en El Salvador

yeccionista en los años cuarenta, en la ciudad de Santa Ana. En una de tantas, el actor y director mexicano Joaquín Pardavé se presentó en el teatro donde laboraba Salazar y éste le pidió que lo llevara a México. Pardavé ofreció ayudarle si llegaba a su patria y Salazar Ruiz hizo el trayecto hasta el DF, en donde radicó entre 1944 y 1948.[64] Al regresar a El Salvador —de vacaciones— le ofrecieron que filmara la boda de la hija del presidente Salvador Castaneda Castro: "Creo que yo fui el pionero en filmar en formato de 35 milímetros en El Salvador,

siendo mi primera muestra la boda de una de las hijas de Castaneda. Después me quedé colaborando para *El Noticiero Nacional*, haciendo películas informativas de pocos minutos que eran presentadas en las salas de cine".[65]

Salazar Ruiz, quien iba y venía a México realizando breves reportajes fílmicos, conocía también al coronel Oscar Osorio, mismo que le ofreció que continuara filmando asuntos del gobierno, por lo que Salazar se mantuvo como fotógrafo oficial durante treinta años, desde 1948 hasta 1978.

A partir de 1951 realizó documentales comerciales para *Cine revista salvadoreña*, producida por Guillermo Pinto, Carlos Menéndez y Mario Ángel Martínez, en la que además de las actualidades y los anuncios comerciales presentaba poesía y chistes filmados, en los que aparecía Albertico, Medina Funes, Aniceto y otros cómicos del momento.

En 1952, Salazar Ruiz se independizó y fundó *Cine selecciones*, que incluía notas de gobierno, deportes, sociales y publicidad y que se mantuvo en actividad hasta 1980.

Salazar Ruiz también fue fotógrafo oficial de la Comisión Hidroeléctrica del Río Lempa (CEL), institución con la que filmó el documental *Cerrón grande* (1951) sobre los trabajos hidroeléctricos. Muchos de los negativos filmados por el camarógrafo fueron entregados a las empresas, algunos los conserva personalmente, aunque, la gran mayoría, están "perdidos" en alguna bodega del gobierno.

Un argentino… in the tropics

Leo Aníbal Rubens fue un camarógrafo argentino que ofreció servicios en casi toda Centroamérica —dejando rastro en Honduras, Nicaragua y Costa Rica— y quien trabajó de manera muy profesional, editando y posproduciendo sus documentales en México.

En Honduras, Rubens realizó reportajes cinematográficos de tipo periodístico —35 mm, blanco y negro— para el gobierno de Tiburcio Carías Andino, en la década de los cuarenta, los cuales fueron difundidos en las salas comerciales.[66]

También, por encargo del gobierno, Rubens filmó un congreso de arqueología, que se celebró en Copán, y la transmisión del poder en 1949, así como un trabajo en el que aparecía la figura del poeta Rafael Heliodoro Valle arribando a la ciudad de Toncontín.[67]

En Nicaragua, también filmó para los gobiernos de Luis Somoza García y René Schick. Se han ubicado los documentales sobre el *Traspaso de gobierno de Luis Somoza al Dr. René Schick Gutiérrez* y sobre el trabajo que la alcaldía de Managua estaba realizando a mediados de los años cincuenta, titulado *Arriba Nicaragua*. El otro filme, *Nicaragua, tierra de esperanza*, recoge la imagen idílica de la vieja Managua, sus sitios más populares y las obras del gobierno. Todos tienen un "lenguaje meloso y acartonado que busca ensalzar la figura de la dinastía",[68] en un claro ejemplo de propaganda oficial.

De igual manera, Rubens logró vender sus servicios en Costa Rica,[69] donde filmó un documental sobre un momento clave de la historia costarricense —el traspaso de poderes de la Junta Fundadora de la Segunda República al presidente electo Otilio Ulate— titulado *Costa Rica: cuna de libertades* (1949). El filme contó con un equipo técnico mexicano y fue procesado y editado en ese país. La dirección y la fotografía estuvieron a cargo de Rubens, la música fue tomada del compositor costarricense Julio Fonseca y de fragmentos de música folclórica nacional. Julián Marchena, poeta de gran prestigio, fue colaborador en el guión.

Y si en el caso de Nicaragua Rubens ensalzaba el orden y la bravía de las fuerzas militares, el filme costarricense es una clara exaltación —altamente mitificadora— del país, de las bellas mujeres, del paisaje nacional, de la cultura, la religión y,



Felipe Hernández filmó las actividades oficiales de Anastasio Somoza Debayle, en Nicaragua.

en especial, de los valores democráticos que se consolidaban justamente ese año, con el traslado de poderes de la Junta de Gobierno, triunfadora después de la Revolución de 1948, al presidente electo, Otilio Ulate.

En Costa Rica, Leo Aníbal Rubens fue contratado para realizar otros filmes de carácter comercial y político, entre los que se conservan un breve documental titulado *Así es Costa Rica* sobre la labor de la Junta de Protección Social, otro sobre el presidente Otilio Ulate y otro sobre la producción de café en Costa Rica, todos con el mismo estilo cinematográfico de *Cuna de libertades* y muy típicos de la época en cuanto a imágenes y discurso sobre el país y sus instituciones.

El último dictador

Felipe Hernández fue el último camarógrafo "oficial" de los Somoza en Nicaragua. De origen mexicano, es hijo de un director de cine de la época de oro y al igual que el salvadoreño

José Salazar Ruiz, empezó de "chunchigüilla", es decir, haciendo de todo en un set de cine. De allí pasó a la utilería, tramoya, electricidad, hasta que, finalmente, se especializó en cámara. "Por cosas del destino", Hernández trabajó para el Servicio de Información de Estados Unidos (USIS, por sus siglas en inglés), fue camarógrafo del presidente John F. Kennedy y trabajó para unos programas televisivos titulados *Horizontes*, en el marco de la política de la Alianza para el Progreso, lo que le permitió viajar por Centro y Suramérica. Gracias a este trabajo conoció a Luis Somoza, quien lo contrató para filmar un documental sobre una presa hidroeléctrica y lo que iba a ser una estadía de diez días se convirtió en una permanencia de dieciséis años.

Hernández realizó la campaña del general Anastasio Somoza Debayle en 1967 como camarógrafo y director, en un trabajo titulado *Nicaragüense, conoce a tu candidato*, en el que se mostraba a la familia Somoza Debayle. En 1970, fundó la empresa Producine, que realizó material fílmico para el gobierno somocista, la cual fue confiscada en 1979, con el triunfo de la Revolución sandinista, por el nuevo gobierno.[70]

El primer noticiero que Hernández realizó se llamó *Nicaragua en las noticias*, anterior al terremoto de 1972. Posteriormente realizó *Nicaragua en marcha* y una revista enfocada a espectáculos llamada *Estrellas y deportes*. Todos eran aproximadamente de diez minutos y se filmaron en formato de 35 mm.

Nicaragua en marcha era información gubernamental, es decir, se presentaba las actividades que el gobierno realizaba durante el mes. Hernández filmaba durante veinte días en Nicaragua y luego viajaba a México a realizar la posproducción, que entonces comprendía el revelado, la edición, la escritura de los textos, la musicalización e incluso el trabajo de sonido. Esos noticieros se proyectaron desde 1967 hasta 1979. El último fue realizado en mayo de 1979, dos meses antes de la salida de Somoza del poder.

Los noticieros se proyectaban mensualmente y quince copias se distribuían a lo largo del país, desde Managua hasta la Costa Atlántica. Una copia era exclusiva para el archivo del Presidente, según Hernández, una "verdadera cinemateca de joyas fílmicas", catalogadas y recuperadas por él mismo y en las que se encontraba la que sería una célebre imagen: Sandino poniéndose el sombrero.[71] Este material fue clave en la cinematografía nicaragüense de la Revolución, como veremos en la segunda parte de este libro. Según Hernández, muchos de los filmes eran de Leo Aníbal Rubens, con temas como inauguraciones, recibimientos diplomáticos, fiestas, reuniones, concursos deportivos y fiestas populares, en particular, sobre la fiestas del patrono de Managua, Santo Domingo.

En 1971, Hernández filmó una película de hora y media, *El pez sierra*, que relata el drama de la laboriosa pesca del pez sierra en Granada con un sistema rudimentario. En 1972, registró el terremoto que devastó la ciudad de Managua y editó un documental de hora y media, en blanco y negro, titulado *La muerte de una ciudad*. Allí se narran las calamidades sufridas por el pueblo nicaragüense, así como la distribución de la ayuda internacional, pues se cuestionó el uso que el gobierno hizo de ella. Y, en 1973, a partir de éste y otro material, editó una película titulada *Managua viva*, a colores, con escenas anteriores y posteriores al terremoto.

Hernández salió de Managua el 18 de agosto de 1979. Su empresa fue confiscada por los sandinistas, quienes utilizaron el material de sus noticieros para realizar una relectura de la historia en sus propios noticieros, después del triunfo de la Revolución. Más de veinte años después, Hernández volvió a Nicaragua con el fin de recuperar sus pertenencias e insistir en que el cine nicaragüense no empezó un 19 de julio de 1979, sino muchos años antes, con Producine, con los noticieros realizados para Anasatasio Somoza Debayle, el último dictador legendario de Centroamérica.

EL CINE ARTESANAL

Trabajamos con entusiasmo para presentar al público panameño la primera película filmada con actores nacionales. Nos hemos esmerado en hacer algo propio, a fin de dar a conocer lo que realmente tenemos, es decir, lo nuestro.

ROSENDO OCHOA, Panamá

Milagro de amor es un respetuoso homenaje de admiración y simpatía al campesino costarricense, a cuyo esfuerzo y generoso contingente se debe el engrandecimiento patrio. En ella veréis exaltadas todas las virtudes de aquellos que hunden las manos en las entrañas de la tierra, y conjuntamente con su fe religiosa, arrancan del Cielo su sustento, su amor y felicidad.

ALCIDES PRADO, Costa Rica

CAMPO / CIUDAD Y EL TEMOR AL SIGLO XX

El cine centroamericano de ficción inició temprano, sobre todo en Guatemala y El Salvador, y la dicotomía campo / ciudad es común en todas las primeras obras de la región. Esto no es exclusivo de Centroamérica, ya que el motivo del viaje del campo a la ciudad y la percepción de ésta como un espacio negativo, complementada con la idealización del espacio rural, es una constante en los discursos culturales de Latinoamérica, en particular en la literatura.

El costumbrismo —desarrollado en la literatura entre los años treintas y ochenta del siglo XIX— es uno de los géneros

literarios preferidos en el continente, debido, no sólo a la tradición española, sino a la importancia del espacio rural. En Centroamérica, su auge duró hasta la mitad del siglo XX y fue también el movimiento artístico por excelencia:

> Una visión de mundo esencialmente agraria sobredeterminó, en general, la cultura centroamericana. Y si los símbolos visibles y oficiales de la nacionalidad desde fines del siglo XIX han estado representados en elementos esencialmente agrarios, a lo largo de los años 30 al 40, también el arte y la literatura exploraron el mundo campesino, convirtiendo al llamado 'costumbrismo' en la corriente por excelencia de la identidad centroamericana.[1]

En este contexto de apego a la tradición, el arribo del siglo XX representó para nuestros países el inicio de la modernización. La consolidación del Estado, bajo la oligarquía liberal, estimuló las libertades individuales, políticas y económicas y trajo la idea del progreso, el cual se encontraba representado por el modelo de desarrollo de los países europeos y de Estados Unidos, a partir de la Revolución industrial de fines del siglo XVIII.[2]

Esta coyuntura histórica provocó una tensión entre los discursos de la modernidad, asociados con el individualismo, con el crecimiento de las relaciones mercantiles y el poder del dinero, pero también con la civilización, la educación y el progreso, en oposición a los discursos de la tradición, que implicaban la unidad familiar, la identidad nacional, la moralidad, la religiosidad, pero que también podían verse como signos de atraso, de mentalidades prejuiciadas y supersticiosas.[3]

Producto de estas tensiones ideológicas fue el discurso artístico de la época, que idealizaba el campo como portador de los valores más apegados a la tradición y a los conceptos recién formulados de la nación, frente a una idea de la ciudad,

vista como progreso, pero a la vez como signo de influencias extranjeras, negativas para los valores identitarios. Como señala el crítico literario costarricense Álvaro Quesada Soto:

> El campo, la hacienda cafetalera o el 'labriego sencillo', aparecen concebidos casi siempre como santuario de la familia y las costumbres tradicionales, baluarte de la identidad nacional, contrapuestos a la ciudad, los gamonales y los grupos urbanos extranjerizantes, fermento de nuevas fuerzas e intercambios sociales pervertidos o licenciosos, donde se disuelven o corrompen los valores y vínculos tradicionales.[4]

Al igual que la literatura, el cine latinoamericano también enfatizó una imagen idealizada del mundo rural en sus primeros filmes. Basta recordar el furor que causó la "comedia ranchera" en el cine mexicano —fórmula que se repitió incansablemente en diversos países del continente—, la cual planteaba suaves historias de amor en medio de cuadros campesinos, canciones vernáculas y un humor muy simple. En dichos filmes, la vida provinciana era ensalzada como parte de un pasado siempre mejor, en el que la familia y la religión eran los valores positivos por excelencia, imagen que luego se esquematizó hasta convertirse en un cliché.[5]

Esta visión de mundo se repitió en la cinematografía centroamericana. Por un lado, algunos filmes —de los inicios del siglo XX pero también de los años setenta y ochenta— presentan una sublimación del mundo rural, de las tradiciones y, por ende, del pasado. Otros, proponen más bien el mundo urbano como negativo y corruptor, lo que es también una valoración implícita de lo rural.

En el primer caso se presentan leyendas campesinas, como en el largometraje guatemalteco *El sombrerón* (1950); melodramas rurales, como *Milagro de amor* (1955), de Costa Rica, o historias religiosas como el primer largometraje nicaragüense

Milagro en el bosque (1972), el filme guatemalteco *El hermano Pedro* (1962), o *La Negrita* (1985) de Costa Rica.

Otras películas proponen la dicotomía campo / ciudad, presentando lo urbano como dañino por ser portador de influencias foráneas y corruptoras. Es el caso del primer largometraje costarricense *El retorno* (1930), o de los dos primeros argumentales panameños *Al calor de mi bohío* (1946) y *Cuando muere la ilusión* (1949).

En los años ochenta, en Costa Rica se manifiesta en el cine —también en el teatro y la televisión— un nuevo auge del costumbrismo y dos largometrajes argumentales vuelven a tratar la oposición campo / ciudad, aun cuando lo hacen desde perspectivas opuestas. *Los secretos de Isolina* (1986), de Miguel Salguero, privilegia el mundo rural y el personaje principal opta por este espacio, por el amor "puro", por el arte, elementos que están todos asociados en el filme. Por el contrario, en *Eulalia* (1987), de Oscar Castillo, la protagonista encuentra en la ciudad el abuso, pero no ve el regreso como una opción y el campo tampoco se plantea como positivo en un mundo que se encuentra, más bien, en un proceso de degradación sin retorno.

Es entonces esta dicotomía, mundo rural positivo / ciudad pecado, el que observaremos en los filmes pioneros de la cinematografía centroamericana.

Retazos de historia

De las primeras obras de ficción centroamericanas, lo único que nos quedan son retazos de historias, pues no se conservan copias y existen muy pocas referencias.

Se considera que fue Alberto de la Riva quien realizó el primer corto argumental, *El agente Nº 13*, en Guatemala, en 1913, del cual no queda más información que su título. Lo mismo

sucedió con la segunda ficción, *El hijo del patrón* (1915), una producción de Alfredo Palarea y Adolfo Herbruger, también guatemalteca, que desapareció con los terremotos de 1917-1918,[6] y a la cual parece ser que le faltaban las dos últimas secuencias. En 1929, Palarea y Guillermo Andreu Corzo filmaron una nueva versión de *El hijo del patrón*, con los actores Esperanza Lobos y Eduardo Vivas, la cual tampoco fue concluida. Se consigna que el mismo equipo inició el rodaje de *El hacendado*, otro filme que tampoco se llegó a estrenar. De ninguno quedan copias.[7]

El primer largometraje centroamericano, *Las águilas civilizadas*, realizado por el migrante italiano Virgilio Crisonino,[8] fue un largometraje filmado en 35 mm, en blanco y negro, estrenado con éxito en los cines Mundial, Colón y Variedades, aunque se presume que se quemó en el incendio del Teatro Nacional de San Salvador, en 1932. Según Héctor Ismael Sermeño, la producción duró tres años y se realizó de manera artesanal, con una cámara de manivela , en formato de 35 mm y contaba con una duración de 95 minutos.[9]

Del filme también se sabe muy poco, fundamentalmente, que es una historia de amor entre una joven campesina que emigra a la ciudad para trabajar como empleada doméstica y la cual es seducida por el hijo del patrón.[10] Este comportamiento de hombre astuto y seductor de mujeres se conocía popularmente con el término de "águila", de allí el título del filme.

En Guatemala, después de los primeros intentos de cine de ficción, prácticamente todos frustrados, se presentó en 1942 un cortometraje de tres minutos titulado *Ritmo y danza*, el cual fue realizado por Guillermo Andreu y Eduardo Fleischmann. Éste es considerado el primer filme sonoro del país, pero tampoco ha sido localizado. El historiador Edgar Barillas señala:

> *Ritmo y Danza* es la primera película sonora. El actor es un cómico guatemalteco, Ramón Aguirre 'Plantillas del Zapato', que lo único

> que dice es algo así: 'esta es la primera película sonora guatemalteca, vamos a bailar ahora'. Entonces, le ponen una musicalización de marimba y esa es toda la película. Es muy sencilla pero ya inicia el primer experimento de cine sonoro.[11]

Siete años despues, Fleischmann y Guillermo Andreu adaptaron una novela radiofónica muy popular, *El sombrerón*, escrita por José Luis Andreu, la cual se convirtió en el primer largometraje argumental de Guatemala.

Lo rural: entre leyendas y melodramas

La filmación de *El sombrerón* duró casi un año y el estreno se realizó en el Teatro Capitol, en 1950. Es el primer largometraje —sonoro, filmado en blanco y negro, 16 mm— completamente guatemalteco realizado hasta ese momento. Éste recrea la leyenda de la aparición del "alma en pena" de un hombre con un gran sombrero, que enamora a las mujeres, roba y mata, en un ansia desenfrenada de poder.

El sombrerón inicia con una especie de prólogo, anterior a los créditos, en el que se muestra el ambiente rural: música de marimba, campesinos cantando en trajes regionales, paisaje de volcanes, ganado y carretas. Ciriaco, un campesino, es quien personifica la línea cómica típica del melodrama costumbrista, mediante chistes, su figura descoyuntada y sus parlamentos.

La historia sigue la tradición oral de poner en escena un relato dentro de otro. En primera instancia, hay una situación en el presente: una pareja de campesinos enamorados que se quieren casar —Ciriaco y Rosalía— y dos conflictos: por un lado, el sobrino del patrón, Ernesto, quiere abusar de la joven; por otro, alguien se roba el ganado de la hacienda. Ambos conflictos son los que se conectan con el relato interno.

El cura del pueblo llega a hablar con el patrón acerca de la boda de los campesinos y éste le comenta del robo y “que se dice”, frase alusiva a la tradición oral de la leyenda, que el ladrón usa un gran sombrero. El cura, entonces le cuenta su experiencia con el Sombrerón, mientras la joven Rosalía escucha escondida.

Allí se introduce el relato interno, el del “sombrerón”, que es una puesta en abismo del primero. Éste es contado en primera persona por el espectro del propio Sombrerón, quien confiesa haber robado, violado y matado a su propio tío, por lo que hoy es un alma en busca de perdón. En el relato principal hay nuevamente una historia de amor entre dos campesinos —Chavela y Santiago— y es el Sombrerón quien se interpone entre la pareja mediante engaños. Como no logra conseguir el amor de la muchacha, la mata, por lo que el novio se venga y asesina al Sombrerón.

Se vuelve a la historia macro mediante un chiste —un susto que le da Ciriaco a Rosalía— con un sombrero roto. De igual modo, descubrimos que el sombrero pertenece al ladrón del ganado, que es el sobrino del patrón, quien arrepentido promete no molestar a la campesina, con lo que se resuelven ambos conflictos y, en el presente, se corrige la historia del pasado.

El *Sombrerón*, siguiendo la tradición del cine mexicano de los años treinta y cuarenta, tiene un héroe que canta, una línea cómica, ambiente rural con bailes regionales, juegos fiestas y rituales, en lo que podríamos llamar la puesta en escena campesina por excelencia. El mismo caso se da en Costa Rica con *Milagro de amor* (1955).

Melodrama campesino

En 1955, el músico Alcides Prado montó en el Teatro Nacional de Costa Rica una zarzuela inspirada en el folclor nacional: *Milagro de amor*. El éxito del espectáculo fue de tal magnitud



Milagro de amor *(1955) de José Gamboa es un filme artesanal y costumbrista*

que el empresario José Gamboa decidió filmarla. El filme fue rodado con una sola cámara de 16 mm con sonido incorporado, no hubo ningún tipo de iluminación y la edición, estrictamente hablando, fue la unión de los cortes de manera artesanal. Tampoco hubo un guión cinematográfico, sino que se filmó la zarzuela tal y como se había representado en el teatro, sólo que en espacios adecuados para ambientar la historia.

La película es la primera ficción a colores de Costa Rica, aun cuando su realización es meramente artesanal. Fue estrenada el 12 de diciembre de 1955, en el cine Center City y se mantuvo en cartelera durante tres días. El anuncio rezaba:

Por primera vez en Costa Rica
una película nacional filmada totalmente en colores:

Milagro de amor
La zarzuela de costumbres típicas costarricenses que tanto éxito obtuvo en el Teatro Nacional, ahora en la pantalla, con todo su esplendor. Un esfuerzo gigantesco que merece el apoyo de todo Costa Rica. Un drama campesino que recoge fielmente la dura lucha con la vida de los hombres de campo.
HUMANA REAL CONMOVEDORA RELIGIOSA
Escenarios naturales que encierran toda la belleza del suelo costarricense…[12]

Es interesante anotar la importancia que se otorga en el anuncio al paisaje nacional y a la religiosidad como valores de la idiosincrasia nacional. Ambos son elementos clave en estos primeros filmes.

El argumento de *Milagro de amor* es la típica historia de amor entre una pareja de diferente clase social, adaptada al contexto costarricense y en versión de zarzuela. La pieza, dedicada al campesinado costarricense, cuenta el amor entre Berta, una joven huérfana que es “recogida” por los gamonales del pueblo y el hijo de éstos, Joaquín. Con el objetivo de alejar al joven de la muchacha, éste es enviado a estudiar en el extranjero. Durante la ausencia, el cura del pueblo descubre que Berta tiene una bellísima voz y para ayudarla a conquistar su amor, la educa y la prepara para el canto. Al regreso de Joaquín, Berta se ha convertido en una hermosa joven, culta y educada y, por lo tanto, Joaquín confiesa el amor que siente por ella.

A esta historia trivial se agrega el ambiente rural costarricense. El primer acto se lleva a cabo en un turno y allí se presentan todos los elementos tradicionales de una fiesta de este tipo: rifas, canciones, retahilas, animales, etc. También se

agrega una procesión en honor a San Antonio, patrón del pueblo. Encontramos, igualmente, una velada religiosa —en el tercer acto—, en donde aparecen actividades artísticas, algunas de las cuales son bailes y canciones nacionales.

La zarzuela *Milagro de amor* fue publicitada como la "obra más representativa del folclor costarricense" y todavía un año después de su estreno se ofrecían esporádicamente funciones de beneficiencia. En octubre de 1956, un diario destacaba: "Con ningún otro espectáculo han revivido tan intensamente sus tiempos idos, ni han gozado tanto con el humanismo tico. La música de *Milagro de Amor* tiene romanticismo y motivos puramente típicos al igual que su libreto; es una obra original de verdadería conchería".[13]

Milagro de amor, al igual que *El sombrerón*, sigue la línea costumbrista anecdótica, portadora de una visión idealizada —casi mítica— del campo centroamericano. En ambas, como en el costumbrismo más difundido, se muestra un enfoque de la vida popular que parte de la idealización de las costumbres y tradiciones tanto patriarcales como campesinas; en esta visión las diferencias sociales se disuelven entre las anécdotas y lo pintoresco. El mundo presentado es plano y armónico, con una visión optimista en la moral. Las costumbres, tradiciones y valores relacionados con el orden establecido son incuestionables en este mundo feliz, de un pasado que siempre fue mejor.[14]

La gente y los paisajes de Miguel Salguero

Décadas después, pero siempre desde la corriente del costumbrismo y con una visión sublimada del mundo rural, Miguel Salguero, en Costa Rica, realizó dos filmes argumentales: *La apuesta* (1968) y *Los secretos de Isolina* (1986).

Miguel Salguero, conocido periodista y folclorista ha realizado crónicas y programas de televisión sobre los rincones más



La apuesta *(1968), de Miguel Salguero es el primer "road movie" costarricense.*

apartados de su Costa Rica natal. Durante los años sesenta filmó una serie de peliculas cortas en 16 mm, de las cuales se han conservado tres: *La vaca robada*, *Los diablitos de Boruca* y *Cuando yo era general*, de treinta minutos cada una.

La vaca robada contiene un pequeño argumento —el robo del animal— como pretexto para mostrar las costumbres y el paisaje de una región del país. *Los diablitos de Boruca* pone en pantalla la tradición indígena de dicho pueblo y *Cuando yo era general* se basa en las experiencias —y ocurrencias— de Salguero en torno a la Guerra civil de 1948.

Posteriormente, en dos largometrajes, Salguero plantea la relación entre el Valle Central de Costa Rica y sus provincias costeras más importantes: Limón en el Caribe, en *La apuesta*, y Guanacaste, en el norte, en *Los secretos de Isolina*.

La apuesta (1968) —16 mm, color, silente, 61 minutos— cuenta la historia de dos campesinos de Escazú que realizan una apuesta para ver quién llega primero al puerto de Limón en sendos jeeps. En ese entonces no existía ni camino

ni trocha y la única manera de arribar al puerto era por medio del tren. A este marco narrativo se agrega la historia de amor entre Antonio y Elena, dos jóvenes del pueblo, atemorizados por los celos de Carlos, el padre de la novia, quien decide casarlos, pero el tío de Antonio, Ananías, impide la boda e invita al joven a participar en la apuesta. El pueblo despide a los apostadores —que viajan cada uno con dos amigos— y cuando el suegro se entera de que Antonio huye para Limón, decide seguirlo y obligarlo a casarse, aunque sea por las armas. Envía a Elena con su hermana al puerto, por tren, para que esperaran la llegada de los apostadores y así casarla con Antonio. La abuela del muchacho, al darse cuenta de que el suegro va armado, también decide hacer el viaje y prevenirlo.

Los apostadores utilizan todos los medios posibles para llegar al puerto: líneas de ferrocarril, balsas para subir los vehículos, etc. En la orilla del río encuentran al suegro que ha tenido un accidente, lo que ha apaciguado su furia. Después de muchas peripecias, todos los personajes llegan a Limón; en el camino se han resuelto los problemas entre las familias y el filme cierra con la feliz boda.

Si bien la película es silente, en las dos ocasiones en que se transmitió por televisión —nunca ha sido exhibida en cine— fue narrada por uno de los apostadores (Olegario) quien le cuenta a su amigo Zoilo las peripecias del viaje. Ésta también fue realizada de manera artesanal, sin iluminación y con una edición manual.

Dieciocho años después de realizar *La apuesta*, Salguero volvió al cine con un largometraje —16 mm, con blow up a 35 mm para la proyección en las salas de cines—: *Los secretos de Isolina*. Éste es un filme sonoro, trabajado con un guión previo, con actores y aficionados y con un reducidísimo equipo técnico, cedido por el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (CCPC). El rodaje duró 18 días y fue rea-

lizado en condiciones precarias. Se contó con la participación de artistas populares como Lencho Salazar, María Mayela Padilla y Juan Sandoval (Emeterio), todos compañeros de Salguero en trabajos previos en televisión, como *El fogón de doña Chinda*. Además, participaron los guanacastecos Max Goldemberg, Ligia Zuñiga y Janet Cordero y la joven Ivania Villalobos (Isolina), quien no tenía ninguna experiencia frente a las cámaras. Asimismo, actuaron sabaneros locales y el músico Carlos Guzmán, quien además de actuar compuso la música.

La historia de *Los secretos de Isolina* es la de una familia del Valle Central que se ha trasladado a Guanacaste a emplearse en una finca ganadera. Decide regresar al Valle Central, a pie, por falta de recursos y, en el camino, llega a una hacienda donde es contratada.

Un grupo de sabaneros que avanza capturando a un toro salvaje sorprende a la bella hija de la familia —Isolina— bañándose en el río y descubre que la muchacha tiene el "don de curar hombres". El hijo del patrón de la hacienda, Rodolfo, se enamora de Isolina, lo mismo que un trovador errante —Sebastián Montiel— que deambula por las fincas entreteniendo a la gente con sus canciones. Los sabaneros también visitan a Isolina para ser "curados", aun cuando nadie sabe a ciencia cierta qué les hace la muchacha para hacerlos sentir felices.

Isolina es contratada por los dueños de la finca para trabajar como empleada doméstica en Liberia, donde estudia y aprende modales que la convierten en una mujer refinada. Rodolfo le propone matrimonio y ella —seducida por la ciudad— accede. No obstante, los sabaneros se enteran de que Isolina se casará y el día de la boda se presentan indignados, aduciendo que les están quitando a la única mujer que les alivia las penas. Se produce una batalla entre los vaqueros, los familiares del novio y los invitados, pero en un final sorpresivo,



Los secretos de Isolina *(1985), de Miguel Salguero se presentó en cines en todo Costa Rica.*

llega Sebastián e Isolina comprende que ése es su verdadero amor, por lo que huye con él. Es el triunfo del amor, la poesía y la tradición.

Los dos filmes de Salguero privilegian la demostración de los paisajes y la gente de diversas regiones de Costa Rica, mediante una historia que, en su base argumental, es la misma. Tanto en *La apuesta* como en *Los secretos de Isolina* siempre hay un viaje que recorre el trayecto emblemático de la geografía costarricense y que ha determinado gran parte de su his-

toria, es decir, el del Valle Central como centro, hacia las provincias costeras más alejadas. Ese viaje, que es la trama de *La apuesta*, está sobreentendido en Isolina: los "cartagos"[15] ya están en Guancaste y se disponen a volver al Valle Central. Además, se habla permanentemente de otro viaje, esta vez hacia Nicaragua. Del mismo modo, la estructura es siempre la misma: una boda y un conflicto en torno a ella. Incluso, en los dos filmes, la ceremonia —con la novia vestida de blanco— se interrumpe por factores externos: la juventud de los novios en *La apuesta*; los sabaneros en *Los secretos de Isolina*. Y, por supuesto, el conflicto remata siempre con un final feliz, que termina, justamente, con el triunfo del amor.

Es interesante notar que *Los secretos de Isolina* es producida un año antes que *Eulalia*, de Oscar Castillo, y toca uno de los subtemas del filme de Castillo. Isolina, al igual que Eulalia va a trabajar como empleada doméstica a la ciudad; en el primer caso a Liberia, en el caso de Eulalia a San José. Ambas se transforman con este viaje y se convierten en mujeres refinadas. Pero, como veremos, Eulalia sigue el modelo del melodrama telenovelesco tan en boga en nuestros países y termina casada con un millonario. Isolina se encamina sobre la misma vía, ya que se casará con el hijo del patrón, lo que haría un final perfecto de telenovela. No obstante, Salguero no cede a las "luces de la ciudad" e Isolina, coherente con el discurso neocostumbrista que ha realizado el director, opta por el campesino: el trovador Sebastián Montiel. Es decir, Isolina —igual que nunca se desnuda en el río, a diferencia de Eulalia que "peca" acostándose con un joven en la ciudad— sostiene el paradigma del campo como valor positivo, representante de una Costa Rica campesina, utópica y pura, encarnada en Isolina. Esa Costa Rica ya no existe y Oscar Castillo no se equivoca cuando Eulalia —más actual— opta por el dinero en un país que ha ido descomponiéndose aceleradamente.

Los milagros del bosque

Muchos de los primeros filmes centroamericanos evidencian la importancia de la religiosidad en nuestras culturas, especialmente en los medios rurales. La religión católica, la creencia en vírgenes y santos locales es parte de la tradición de Latinoamérica.

Estas historias forman parte de las leyendas y poseen una estructura fija: se ubican en un tiempo pasado y el ser sagrado —ya sea el santo o la virgen— se manifiesta mediante un personaje de un estrato social bajo, un indio o un campesino pobre. Esta imagen —símbolo de la divinidad— se presenta, por lo general, en medio de un bosque, en un momento en que la comunidad está atravesando una difícil prueba, ya sea una enfermedad masiva o un desastre natural.

El relato plantea, entonces, una dialéctica entre el tiempo de las pruebas a las que la divinidad somete al pueblo y el tiempo de la glorificación del santo o virgen. Es decir, se plantea una lucha contra el mal que lleva a la aceptación de la divinidad y, por lo tanto, la comprensión de sus milagros y la necesidad de ofrendarla mediante la construcción de un templo.

Si bien en Panamá se filmó una película de temática religiosa, realizada por el padre Ramón María Condomines, *El misterio de la Pasión* (1954), son las películas *Milagro en el bosque* (1972), el primer largometraje nicaragüense sobre Santo Domingo de Guzmán, patrono de Managua y *La Negrita* (1983-85), de Richard Yñiguez y Roxana Bonilla, sobre la aparición de la virgen de los Ángeles en Costa Rica, las que claramente siguen este modelo.

El misterio de la Pasión, también conocida como *El gran drama* —filmada a color, en 16 mm y con una duración de cincuenta minutos— es la filmación de una obra teatral sobre la Pasión de Jesucristo, en la cual participaron los pobladores de San Francisco de la Montaña, en Veraguas. Fue realizada a pe-

tición del director de Cultura del Ministerio de Educación, Rafael Peralta Ortega. Enoch Castillero, fotógrafo profesional y camarógrafo del Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU) recuerda haberla visto en una ocasión. No obstante, el filme no fue exhibido públicamente y permanece en custodia de un particular.[16]

Por otra parte, *Milagro en el bosque* recrea la leyenda folclórica-religiosa de Santo Domingo de Guzmán y su aparición en las sierras de Managua. Producido por la chilena Margarita Castro Farías y el mexicano Felipe Hernández, propietario de la empresa Producine, contó con un elenco de artistas nicaragüenses y fue rodada enteramente en el país. Hernández recuerda la impresión que le causó el ritual de las fiestas de Santo Domingo: "dentro de un barco ponían la imagen de Santo Domingo y le daban unas insultadas horribles. Dicen que cuanto más insultés a Santo Domingo, es más milagroso".[17]

Entonces Hernández inició una investigación de la historia del santo, en colaboración con el sacerdote jesuita Ignacio Pinedo, quien lo contactó con el nieto de Vicente Aburte, el campesino a quien la imagen de Santo Domingo se había aparecido. En 1970, Hernández realizó un documental en 16 mm, de unos 50 minutos, sobre el tema de *La aparición de Santo Domingo*:

> Como yo vivía en la carretera sur tenía la oportunidad de tomar amaneceres, atardeceres, florecitas, porque era una película más bien de belleza. El que trabaja en la película *Milagro en el bosque*, que se llama José Archivaldo Arosteguí, hacía de Santo Domingo. El celador de mi casa hacía del viejito al que se le había aparecido el santo; su hija hizo como si fuera la esposa del santito. Era un documental que hice en El Coyotepe, en Granada, en Masaya y en Managua.[18]

El filme fue exhibido a un grupo de periodistas y Sidar Cisneros, director de la Radioemisora Nacional, quien sugirió al director que hiciera un filme argumental. Hernández se asoció

con Margarita Castro e invitaron a participar en el proyecto a un director y a un mínimo de equipo técnico de México. También contrataron a los actores nicaragüenses Archivaldo Arostegui, Blanca Amador, Hugo Hernández Oviedo, entre otros. La película se terminó de filmar en 1972, pero no se exhibió hasta un año después.

La historia de Santo Domingo se remonta a 1885. El filme se inicia en el espacio campesino, en medio de la naturaleza y las primeras imágenes muestran a una pareja de campesinos —Vicente, un leñador y Cirila, su mujer— quienes son los protagonistas del relato. El pueblo atraviesa una crisis de cólera y, además, un puma ataca en el bosque. Durante una fiesta campesina al ritmo de marimba, las mujeres comentan acerca de un niño enfermo. La cámara muestra la comida regional, los marimberos, los bailes y los cantos, dentro del esquema costumbrista al que ya hemos aludido. El niño del que se habló muere, por lo que Vicente y Cirila viajan a Managua para el sepelio. La gente se refiere a la peste del cólera y a los muertos que ha cobrado.

Al regreso de la ciudad, Vicente se adentra en el bosque, el cual es presentado como un espacio idílico, con cervatillos, una luz suave y música religiosa y, al derribar un árbol, ve la imagen de un santo en la madera. La toma y se la lleva a su mujer. Vicente vuelve al bosque y, nuevamente, encuentra la imagen. Ante lo inexplicable, el hombre decide consultar con el cura de la iglesia de Veracruz, en Managua.

En este nuevo trayecto, observamos el ambiente de la peste, los enfermos en galerones o en la iglesia cuidados por las monjas. Un carretón lleno de moribundos atraviesa la escena. La pareja llega a la iglesia y el cura les explica que la imagen pertenece a Santo Domingo de Guzmán, un español de abolengo, nacido en España en 1670.

Mediante un *flash back*, la película relata la historia del santo, desde su infancia con la madre, también una santa, pasan-

do por su juventud en el monasterio, hasta su viaje a América con el propósito de evangelizar. Viaja a través del mar y se cuenta, mediante una *voz* en *off* cómo la meta de Domingo fue difundir las doctrinas de Jesús.

De nuevo en el tiempo presente, Vicente y Cirila deciden dejar la imagen en la iglesia de Managua y vuelven al pueblo. La peste avanza y los ataúdes se multiplican. De pronto, un enfermo se cae de un carretón y una fuerte lluvia lo moja. Una especie de imagen difuminada del santo lo toca y el enfermo se cura y vuelve a su casa, mientras su madre rezaba a Santo Domingo. Se corre la voz del milagro.

Una vez más, en medio del bosque idílico, Vicente vuelve a encontrar la imagen de madera que había dejado en la capital. Los campesinos se van entonces en una procesión nocturna, iluminada con antorchas. El cura no cree que sea la misma imagen, pero al corroborar que ha desaparecido, interpreta que la voluntad del santo es quedarse en la sierra. Con una misa en el bosque, se agradece a Santo Domingo los milagros concedidos.

Finalmente, la *voz* en *off* explica cómo la devoción por el santo se propagó por todo el país y cómo se festeja actualmente el milagro: los nuevos ritos, las vestimentas, los diversos significados de la leyenda. Las imágenes muestran a la gente cargando a Dominguito, las inmensas procesiones, con las carrozas, los bailes y el traslado a Managua, donde la imagen se queda durante diez días, lo que sirve de pretexto para los festejos.

La Negrita: entre Hollywood y "Tiquicia"

En Costa Rica, también tenemos un filme similar al de Santo Domingo. Se trata de *La Negrita. El milagro de Nuestra Señora de los Ángeles* (1983-85), una cinta producida por la familia



Felipe Hernández produjo el primer largometraje nicaragüense, Milagro en el bosque *(1972).*

Bonilla-Giannini, costarricenses afincados en Los Ángeles, California, cuya hija, Roxana era actriz. La joven fue la protagonista del filme y su esposo, Richard Yñiguez, un estadounidense de padres mexicanos, también con experiencia en la actuación, fungió como director.

La Negrita se realizó "familiarmente", porque si bien los Bonilla venían de las entrañas de la meca del cine, de Hollywood, *La Negrita* no fue una producción hollywoodense, como bien lo aclaró la protagonista: "no quiere que la gente critique o evalúe su película como si esta procediera de una productora de renombre".[19]

Es importante destacar esto porque, cuando *La Negrita* se rodó, se tenía muy poca experiencia en cine de ficción en Costa Rica, salvo ciertos intentos de tipo artesanal y, en ese sentido, *La Negrita* fue pionera en la formación de costarricenses, en los diversos oficios de la cinematografía. Con 32,000 pies

de película virgen y un equipo de cuatro mil kilos, que incluía dos cámaras Arriflex y reflectores de hasta diez mil kilovatios, el presupuesto de *La Negrita* fue reducido: cincuenta mil dólares, patrimonio familiar de Roxana Bonilla y su marido. Por lo tanto, aunque había elementos a lo Hollywood, como el equipo mismo, camarógrafos venezolanos, técnicos estadounidenses y maquillistas profesionales, la producción se hizo a medio camino entre la meca del cine y "Tiquicia". El vestuario en parte fue prestado y en parte confeccionado. Los sets construidos presentaban a una especie de palenque que fungía como mercado, unos ranchos, un pequeño cabildo y la supuesta casa de Juana Pereira —la india a quien se le aparecía la Virgen— en la selva. Todo esto intentó reflejar el Cartago de 1635. Los actores, salvo el mismo Yñiguez —que interpretaba al hijo del gobernador— y Rafael Banquells —actor de teatro y cine mexicano y director de telenovelas— eran costarricenses. Algunos provenían del teatro como Rodolfo Araya, Alejandro Herrera, Yvette de Vives, Bernal García, Carmen Bunster, David González, Mariano González, Álvaro Marenco y Jorge Arroyo. Otros, de programas costumbristas de la televisión, como Gilberto Castro, María Mayela Padilla y Juan Sandoval.[20]

La Negrita fue la primera película costarricense con requerimientos importantes de producción. Era el primer largometraje a color, sonoro, con una importante cantidad de actores, con vestuario y ambientación de época, que se rodaba en el país. Además, por ser un tema profundamente costarricense, los Yñiguez contaron con el apoyo del gobierno del presidente Luis Alberto Monge y de la primera dama. Así, una serie de problemas que se suscitaron en el camino fueron resueltos con la ayuda de diversos ministros o del mismo presidente.

Si bien el rodaje inició con técnicos extranjeros, éstos no se habituaron al ritmo y las precarias condiciones de la producción, por lo que un grupo de costarricenses —Antonio Yglesias,

Mario Cardona y Oscar Castillo— asumieron partes claves de la producción. La filmación terminó sin mayores consecuencias e Yñiguez y Bonilla regresaron a Los Ángeles a realizar la posproducción. Sin embargo, allí se enfrentaron a nuevas dificultades —esta vez financieras— y tuvieron que atrasar el proceso de edición e inclusión de efectos especiales, por lo que duraron dos años más para terminar la película. Asimismo, el bajo prespuesto les impidió financiar una copia en inglés, lo que limitó la distribución al público hispanohablante de Estados Unidos y al costarricense.[21]

Con *La Negrita*, se perfilaba el sueño de iniciar una industria cinematográfica en Costa Rica y la concepción del cine que se proponía era la de ofrecer una imagen positiva del país: bellezas naturales, amabilidad de la gente, tradiciones. La incipiente cinematografía rozaba la propaganda turística. Para Bonilla, el retrato que daría de su país era eminentemente positivo: "Esta película reafirmará la imagen de paz y tranquilidad de nuestro país, principalmente en Europa donde se supone que Centroamérica es un solo bloque lleno de problemas políticos. Además, será el inicio de una serie de producciones de cine con escenarios costarricenses".[22]

Más aún, la iniciativa —y por lo tanto la concepción que se proyectaría en la película— había surgido de sus recuerdos de infancia: "Los recuerdos más hermosos y valiosos que conservo de esta tierra son los paseos en yunta de bueyes, cogidas de café y los bellos momentos que pude compartir con los peones de varias fincas".[23]

Roxana Bonilla repite la imagen idealizada de una Costa Rica campesina. El filme inicia con una especie de prólogo de promoción de la Costa Rica del momento. Apreciamos imágenes de la ciudad —especialmente el Teatro Nacional y la plaza de la cultura—, del "tico train" (un tren para turistas), de la Basílica de Cartago, de la iglesia de Ujarraz, del valle de Orosí, de las campos y praderas.

La Negrita es una historia simple que recrea el mito de la aparición de la Virgen de los Ángeles a una india, Juana Pereira, un 2 de agosto de 1635, en medio de la selva, en las inmediaciones de lo que fue el Cartago colonial. La aparición de la Virgen está enmarcada en una historia contemporánea: la de Roxana y Richard, que es presentada tomando algunos elementos biográficos de los productores; es decir, la mujer se llama Roxana y es una costarricense que vive desde niña en Los Ángeles; el joven, Richard, es un estadounidense de padres mexicanos que vivió durante la infancia en México y que se dirige —no sabemos a qué— a Costa Rica. La diferencia con sus biografías es que no se conocen y Richard le pide a Roxana que le sirva de "guía turística" y que le muestre el país. Roxana a condición de que la acompañe a ver a "la Negrita".

El filme continúa con una especie de "prólogo turístico" mostrando imágenes de los paisajes y monumentos costarricenses. Esta secuencia se acompaña de una música orientada exactamente en el mismo sentido: una tonada que combina el inglés y el español y que alude a las bellezas del país, reiterando los estereotipos existentes mucho antes siquiera de que se hubiera empezado a explotar turísticamente. La pieza dice en una de sus estrofas: "Costa Rica, Costa Rica. El sol besa tus montañas. Ven conmigo, ven conmigo y un edén encontrarás. Sí, sí, y un edén encontrarás. Me deslumbra tu belleza, tus mujeres y tus playas, paraíso tan pequeño, tan hermoso y singular…".

Mientras se muestra el país, Bonilla asegura que "la Negrita es el mayor tesoro y la patrona de todos los costarricenses". Al llegar a la Basílica se muestra la imagen de la Virgen mientras Roxana continúa hablando de sus bondades milagrosas y de cómo el 2 de agosto llegan a visitarla fieles de todo el continente.

Entonces Richard le pide que le cuente la historia. La cámara se acerca a una pintura que alude al momento de la

aparición de la Virgen y mediante un zoom in entramos a la historia de la Negrita, que data de 1635. En medio de un bosque se ve a Juana Pereira —interpretada por Bonilla— y a su abuelo, que vienen de traer leña, para venderla a los españoles. En el camino encuentran al hijo del gobernador —interpretado por Yñiguez— que anda en busca de perros rabiosos.

La película mezcla, entonces, la historia de la aparición de la Virgen, que en realidad se alarga hasta los últimos momentos del filme, con una historia de amor no consumado entre Juana, una pobre india, y Diego, el hijo del gobernador. Es un amor imposible entre seres de dos clases sociales distintas. Como marco de estos dos sucesos centrales, aparecen los desastres que sirven para que la comunidad tenga, posteriormente, la recompensa de la visión de la Virgen: un contagio de rabia, un terremoto con múltiples heridos y una tormenta.

La historia de amor no se resuelve bien. El romance nunca se concreta y se basa en algunos encuentros y miradas de la pareja y esta historia, que consume la mayor parte de la película, luego se olvida debido a la preeminencia de la historia de la aparición de la Virgen. La figura, que se encuentra en una roca en medio de la selva, es inicialmente confundida con una muñeca. Juana cree que ha encontrado una muñequita y se la lleva a su casa. Al día siguiente la vuelve a encontrar y al darse cuenta que la figura ha vuelto al bosque —como la de Santo Domingo en el filme nicaragüense— comunica el hecho insólito al pueblo. Además, entonces, el abuelo de Juana había sufrido un grave accidente y, después del encuentro con la imagen, sana milagrosamente. Un hombre con rabia, al encontrarse con Juana, también se cura. No obstante, la constatación del poder curativo de la Virgen la establece quien conoce la historia, pues la narración no es muy clara en señalar que son milagros, ya que tanto éstos como los desastres suceden demasiado rápido.

Finalmente, el pueblo decide seguir a Juana hasta la roca y allí, en un clímax místico, ayudado por efectos especiales, la imagen se muestra en todo su esplendor. El sacerdote decide —nos cuenta la *voz* en *off* de Roxana— celebrar la fecha y construir una ermita para ella. De ahí, volvemos a la Basílica y a la época contemporánea. Richard comenta que es una hermosa historia. Caen los créditos con la canción que alude a las bellezas del país.

Si bien en muchos aspectos el fime es todavía artesanal, Costa Rica inicia con esta película su camino en la búsqueda de la construcción de una industria del séptimo arte.

El hermano Pedro y los filmes de Muñoz Robledo

Otro filme de temática religiosa es *Vida, obras y milagros del hermano Pedro de San José de Betancour*, de los hermanos Haroldo y Herminio Muñoz Robledo. Realizado en 1962, el filme pone en pantalla la historia del Santo Patrón de Guatemala, el hermano Pedro, santificado en el año 2002.

El hermano Pedro, originario de las islas Canarias, España, viajó a Guatemala en 1651, a los 24 años y allí fundó varias obras: un hospital para convalecientes y un convento para monjas, además de realizar labores de enseñanza, curaciones, etc. El filme, ubicado en la ciudad de Antigua, inicia con una contextualización de la región: música de marimba, paisajes de lagos y volcanes.

Pedro viaja desde España y llega a Guatemala en su afán de servir a Dios. Se instala en la ciudad de Antigua, también ubicada en sus edificaciones más representativas: la catedral y el paisaje que la rodea.

Mediante un *flash back*, se nos relata la historia de Pedro, su sufrimiento infantil por ser “tullido” y cómo su fe lo curó, por lo que decidió dedicar su vida a Dios. De vuelta al presente del

filme, Pedro se muestra en sus diversos trabajos, en una fábrica y con la familia de Pedro Armengol. La hija de la familia, Cristina, está enamorada de él, pero éste la rechaza, por su devoción a Dios. La familia se siente inicialmente ofendida e insisten en formalizar relaciones pero, finalmente, aceptan la decisión de Pedro, quien abandona el hogar.

En tanto, llega a la entonces Capitanía General del Reino de Guatemala un nuevo gobernador, Rodrigo de Arias, quien alaba las bellezas de la región. Hacia ese momento, Pedro se ha convertido en un peregrino, que abandona sus estudios y, con una cruz, visita varios lugares, enseña a los niños y las mujeres los mandamientos del catolicismo, siembra árboles y cura enfermos. También construye un hospital y una escuela.

La gente critica la actitud de Pedro y lo trata de “limosnero” e incluso el gobernador intenta que abandone la comunidad. No obstante, Arias tiene un romance con una mujer casada, doña Elvira. En una ausencia del marido, cuando los amantes se encuentran juntos, doña Elvira muere repentinamente, pero Pedro la sana. El gobernador, desde entonces, decide pedir perdón por sus pecados y también se dedica a Dios y a los pobres, convirtiéndose en Fray Rodrigo de la Cruz. Se presentan otros milagros de Pedro, como la multiplicación de los panes y la sanación de los enfermos. Al morir, el hermano Pedro pide que lo entierren en el convento y deja como testimonio la importancia de la humildad.

Este filme, más que sobre la aparición de una divinidad, es la historia de un santo, del milagro que lo hace tomar la vía de la religióny de los milagros que él a la vez realiza cuando se ha entregado a la fe. Al igual que *Los milagros del bosque* y *La Negrita*, éste es un filme sin pretensiones técnicas o de lenguaje cinematográfico; es sencillo y aspira a poner en pantalla de la manera más directa un rasgo identitario de los guatemaltecos, su creencia en el hermano Pedro, quien fue beatificado por el Papa Juan Pablo II.



La Negrita *(1985), de Richard Yñiguez y Roxana Bonilla aborda el tema de la virgen patrona de Costa Rica.*

Los hermanos Muñoz Robledo realizaron otros largometrajes de temáticas de afirmación identitaria. *Dios existe* (1965) cuenta la historia de un campesino, Gregorio, con problemas físicos, quien desea convertirse en cantante y para ello, viaja a la capital. Un sueño sobre su viaje y el triunfo artístico y amoroso lo anima a dejar su pueblo e intentar la carrera artística. La travesía está llena de dificultades —debe viajar en asno, pues pierde el tren— y la llegada a la ciudad es dura. Empieza trabajando como lustrabotas, pero logra hacer unas pruebas como cantante y es contratado. Como en el sueño, Gregorio logra el triunfo artístico y, al regresar al pueblo, el alcalde lo nombra "hijo ilustre" y la Reina de Belleza local le impone una medalla de oro. El filme, siempre en el marco del paisaje urbano y, sobre todo rural, guatemalteco, inicia y termina con una voz en *over* que habla de la grandeza de Dios, y el triunfo artístico de una persona discapacitada como Gregorio, pareciera ser prueba de ello.



La princesa Ixquic *(1974), de Herminio Muñoz Robledo enfatizan en la tradición maya guatemalteca*

Los filmes *Guatemala de hoy y de ayer* (1969) y *La princesa Ixquic* (1974) enfatizan la tradición maya. Ambos contaron con la participación en la realización de Gonzalo López Arriola y fueron dirigidos por Herminio Muñoz Robledo. *Guatemala de hoy y de ayer* ganó el primer lugar en un certamen de la Asociación de Periodismo Guatemalteco en la rama de reportaje turístico y representa claramente un rescate de los centros arqueológicos y turísticos de la cultura maya-quiché de Guatemala.

La historia de *La princesa Ixquic* está tomada de la segunda parte del libro sagrado de los los mayas, el *Popol Vuh* y relata el embarazo de la princesa, siendo doncella, por los dioses, así como el castigo que su padre y los señores del pueblo le imponen, por lo que consideran una deshonra. Ixquic es condenada a muerte, sin embargo es rescatada por Utiú, a quien ella ama, en el preciso momento de ser sacrificada.

Todos estos filmes de Herminio Muñoz Robledo, son visiones idealizadas de la historia guatemalteca, sus rituales y creencias religiosas, tanto dentro de la cultura católica como de la tradición maya. Son filmes que pretenden reafirmar las identidades guatemaltecas, sin embargo, desde posiciones superficiales. No es sino hasta los años noventa que el cine puede aproximarse a algunas de las contradicciones más profundas de la sociedad guatemalteca.

El temor a la ciudad en la pantalla

La otra vertiente de los primeros filmes centroamericanos no es la idealización rural de manera directa, sino la presentación del mundo urbano como el peligro de la modernidad. En la ciudad, se encuentra la amenaza de la pérdida de la tradición, de las buenas costumbres y de la moral.

El retorno (1930), del director italiano A. F. Bertoni, fue el primer largometraje narrativo rodado en Costa Rica, con elenco y técnicos nacionales. El filme fue anunciado en los periódicos durante un año y se realizaron dos concursos públicos para escoger el argumento y los actores. El concurso de guiones solicitaba: "El tema debe ser de época moderna, cuya escena pueda desarrollarse en Costa Rica, con una base original de moralidad y especialmente dramático. No es literatura lo principal; es la acción o la intriga que ha de requerir amplio número de personajes.[24]

Un argumento del escritor Gonzálo Chacón Trejos fue escogido, ya que cumplía con los requisitos de que: "encerrara acción y sentimiento, que fuera perfectamente moral y que pudiera realizarse en el cuadro majestuoso de la naturaleza costarricense, mostrando sus paisajes y sus encantos".[25]

Chacón Trejos tenía una formación literaria, sobre todo en temas de folclor. Su obra más importante sería *Tradiciones costarricenses* (1936), en la que recogió varios temas históricos y populares que desarrolló en forma de relatos o de cuadros de costumbres. Por su parte, Bertoni, el director italiano, tenía vasta experiencia cinematográfica en diversos países de Europa como Italia, Francia, Austria y Alemania.[26] Los intérpretes no tenían ninguna experiencia como actores y el fotógrafo fílmico fue el costarricense Walter Bolandi, quien se iniciaba como camarógrafo de cine y que trabajaba de manera artesanal.

El retorno fue estrenada como las grandes producciones cinematográficas hollywoodenses, en tres teatros simultánea-

mente: el Variedades, el América y el Adela. La noche de gala se realizó en el Teatro Variedades y, según las crónicas, reunió a lo "más selecto de la sociedad". En una época cuando el cine sonoro ya hacía furor, la película se anunciaba como "sonora y musicalizada",[27] cuando en realidad era silente y la música era transmitida mediante discos, desde la cabina de proyecciones.[28]

Los diarios, en la edición siguiente al estreno,[29] realizaron la crónica de la noche considerando la película y su presentación como un "éxito artístico"[30] y su importancia como "reflejo" de la vida costarricense.[31] *El retorno* fue anunciado como un producto eminentemente nacional y toda su publicidad fue encausada a despertar el sentimiento patriótico y a ofrecer un mayor conocimiento de la nacionalidad costarricense. El anuncio previo al estreno señalaba:

> La filmación de "El retorno" representa el primer paso triunfal hacia la mejor comprensión de nuestra nacionalidad en sus más elevados y bellos aspectos!
> HACER ARTE NACIONAL ES HACER PATRIA!!
> En las escenas de "El retorno" podrá usted apreciar los vivos y salientes contrastes de nuestras costumbres, los más ricos y bellos paisajes de nuestras espléndidas campiñas, la espiritualidad y belleza de nuestras mujeres, en suma, todo cuanto hay de fuerte y bello en la vida de nuestas ciudades y de nuestros campos.[32]

La belleza de las mujeres, de los paisajes, tanto de ciudad como de campo, las buenas costumbres y tradiciones son los valores más importantes que se publicitan en el filme, los cuales éste "refleja". Por lo tanto, la película no solo constituía un hito en cuanto a ser la primera producción cinematográfica, sino que se proponía ser un refuerzo para la construcción de la identidad nacional.

El inicio del filme constituye una especie de "prólogo" en el que se insiste sobre las condiciones de producción de la película en tanto producto costarricense. Después de los créditos aparece la primera imagen: la bandera de Costa Rica ondulante. Luego una especie de maqueta del mapa del país, con la bandera colocada encima. De ahí pasamos a la estatua del presidente Juan Rafael Mora, con intertítulos que hacen alusión a su gestión.

Como si de un *zoom in* se tratara, este prólogo continúa ubicando el lugar de la acción. De Costa Rica, como un todo, las imágenes se trasladan a la provincia de Cartago, "la muy noble y leal ciudad" —como señalan los intertítulos— con tomas de la Basílica de los Ángeles y de Las Ruinas, verdaderos iconos de la ciudad. De ahí, se pasa al valle de Orosi, a sus paisajes, a la pequeña iglesia colonial, mientras los textos se refieren a estos sitios y a sus leyendas. Finalmente, de una imagen del río Reventazón se sigue a la entrada de la finca de los Aguilar, donde se inicia la acción dramática.

La importancia de la ubicación de la película en el país tiene varios elementos claves: mostrar el producto nacional, reafirmar la identidad y presentar las bellezas de los paisajes. Para los costarricenses de esa época, éste era uno de los objetivos fundamentales de un cine nacional. La construcción de la nacionalidad pasaba también por la mostración de las bellezas naturales.

El retorno cuenta la historia de amor de dos jóvenes primos, Rodrigo y Eugenia Aguilar. Ambos viven en el campo, en la finca de don Lorenzo, padre de Eugenia y tutor de su sobrino Rodrigo tras la muerte de su padre, quien había despilfarrado su fortuna. La situación y el entorno es idílico —un lago con hermosos cisnes es una de las imágenes que se reiteran— y la pareja pertenece al grupo hegemónico del patriarcado oligarca. Son cafetaleros del Valle Central.

Rodrigo es un joven culto e inquieto y desea ir a la capital a estudiar derecho, con el aval de su tío. Este accede, aun cuan-



El retorno *(1930), de A F Bertoni es el largometraje centroamericano que se conserva.*

do preferiría que su sobrino se quedara en el campo ayudándolo a administrar otra de sus fincas. El joven viaja a la capital, en ferrocarril, símbolo del progreso del país, y en San José es recibido por su pariente, Cupido Aguilar, redactor de El Diario. Cupido es hombre conocedor de la ciudad y dice haber tenido muchas aventuras amorosas. Por lo tanto, será quien guíe a Rodrigo en los laberintos de la vida urbana y del amor.

Cupido lleva a Rodrigo al Teatro Nacional donde le presenta a una artista extranjera: Dorita Venilesko, la Mujer Fatal, de

la cual Rodrigo se enamora locamente de ella. Este encuentro con el amor-pasión, el amor que es locura y que se encarna en el texto fílmico en la belleza exótica de la extranjera —una rubia—, hará que Rodrigo abandone los estudios e incluso sea culpado del robo de sus joyas. Por ella, Rodrigo conocerá la vergüenza de ser encarcelado y acusado de este robo, junto con su primo Cupido. Felizmente, se descubre al verdadero ladrón —el mayordomo del hotel— y Rodrigo, aprendida la lección, olvida a la extranjera y decide "retornar" a los brazos de su prima, a su familia y a su finca.

El tío de Rodrigo, que creía que su sobrino se había convertido en un ladrón, primero lo deshereda, pero cuando advierte la verdad del asunto lo recibe con los brazos abiertos, entregándole finca e hija, en un típico final feliz de recuperación del orden perdido. La historia de amor entre Rodrigo y Eugenia puede leerse como un triunfo de los valores nacionales frente a los extranjeros.

La mujer, en este discurso liberal, estaba cargada de valores positivos siempre y cuando reprodujera el modelo familiar oligárquico-patriarcal y mantuviera las costumbres y tradiciones. Su papel es el de esposa y madre, reproductora de la familia y del sistema. En *El retorno*, tanto la bella Eugenia, que se queda en el campo esperando a su amado, como su madre y su tía, mujeres típicas de las familias centroamericanas de la alta sociedad, que se dedican a tejer y a ver revistas de modas, representan este modelo de mujer buena.

La seducción extramarital o lo que impidiera la consolidación familiar estaba connotada negativamente en este modelo literario que se reproduce en el filme. El placer sexual es un elemento que amenaza el orden social. Es el caso de Dorita, no sólo una mujer de la ciudad sino también una artista y, peor aún, extranjera. Como dice el personaje de Rodrigo en un momento del filme: Eugenia es el amor tranquilo, Dorita es el amor-pasión, capaz de llevarlo a cuaquier locura y

representa simbólicamente la "absorción" cultural, económica y política del país, por parte de Estados Unidos.[33]

El retorno no se contenta con mostrar a la mujer fatal, símbolo de las influencias extranjeras, sino que, por su culpa, Rodrigo, prototipo del costarricense honrado, ensucia su nombre. Roba su foto, luego desaparecen sus joyas y al joven se le acusa públicamente de haberlas hurtado. Termina en la cárcel, pero, "¡felizmente!", se descubre su inocencia. Por supuesto, un Aguilar no podía ser el ladrón, dice en el filme el detective que ha descubierto al verdadero culpable, evidentemente un personaje de otra clase social. Ante estas peripecias, Rodrigo opta por "retornar" al campo, a la finca familiar, reconciliarse con su tío y, especialmente, con su prima, la "mujer buena y pura". Con ello, el modelo hegemónico se mantiene. Más aún, se consolida mediante el enlace matrimonial endogámico: matrimonio entre primos, patrimonio asegurado.

El filme es una clara exaltación nacionalista que presenta la típica dicotomía mujer buena / mujer fatal, en la cual la mujer costarricense es la portadora de los valores positivos. Es la lucha entre la costarricense de pelo negro frente a la rubia exótica, maquillada y elegantemente vestida.

Treinta años después del auge de la novela nacionalista y cuando ya la literatura nacional había evidenciado las aporías y contradicciones del modelo nacionalista liberal, el cine costarricense se inaugura con una historia que refuerza los valores primeros de la construcción de la identidad.

La ciudad pecado

Como parte de las cintas de tema del viaje del campo a la ciudad y la visión de ésta como causante de la corrupción del ser humano, aparece también el primer filme de ficción panameño, *Al calor de mi bohío* (1946), de Carlos Luis Nieto, costarri-

cense radicado en Santiago de Veraguas. Esta producción artesanal fue filmada en 16 mm, a colores, pero aún relatada mediante intertítulos, pues es un filme silente.[34]

El filme es el típico melodrama, del subgénero de "pecadoras" que cuenta la historia de una joven campesina que emigra a la ciudad en busca de una mejor vida económica y social, luego es engañada y termina prostituyéndose. En el filme, la joven campesina (Baby Torrijos) se impresiona al ver como una paisana (América Hill) vuelve refinada, después de haber ejercido la prostitución. Esto la anima a viajar a la ciudad, pero es engañada por el hombre que ama (Uriel Santacoloma) y se corrompe. Como señala el historiador del cine panameño Edgar Soberón, el filme sigue la línea del melodrama latinoamericano: "¡Tan dramática que no necesita palabras!", lee uno de los intertítulos hechos a mano por Nieto para su melodrama, en el que Baby, hastiada del campo, emigra a la capital y, fiel al destino de todas las Andrea, Dolores y Ninón del Tercer Mundo, termina cayendo muy bajo".[35]

Después de sortear una serie de obstáculos, la joven debe terminar en un centro nocturno de la capital. Pero esto, en la película, no llega a suceder, según recuerda la protagonista:

> Como yo era muy joven y [era la] primera vez que se filmaba una película en una aldea como era Santiago, mi papá no me dejó terminar porque el personaje de la muchacha después de dar tumbos al pueblo donde ella emigra a trabajar, seguía hasta Panamá e iría a terminar de cabaretista o prostitución en el Happy Land. Bueno, cuando mi papá supo eso dijo: eso sí que es verdad que yo no lo permito y vea me sacó de la película y como no había ningún contrato ni a mí me estaban pagando, ni nada, bueno, él me sacó.[36]

Se dice que el padre tampoco permitió a la actriz salir en faldas y, finalmente, el director tuvo que improvisar un final:

"Nieto alteró el guión y terminó como pudo con escenas del Hotel Santiago, las fiestas patronales de Ocú y una que otra procesión. 'El terminó y la estrenó, yo fui al estreno, la vi tres veces, la dieron como por varios días, yo me acuerdo que la vi más de una vez. Eso fue el escándalo en Santiago'".[37]

La película sólo se exhibió en Santiago de Veraguas. Aurea Torrijos y Uriel Santacoloma, los protagonistas, eran estudiantes en la Escuela Normal de Santiago y trabajaban en teatro. La película se exhibió en el Cine María Luisa, propiedad de Nieto, y allí mismo se prepararon algunos de los escenarios para la filmación, cuyos gastos fueron asumidos por Nieto, director, guionista y camarógrafo.

La familia de Nieto entregó la película a la actriz, quien la guardó durante muchos años. No obstante, según Soberón:

> en los días que prosiguieron a la invasión norteamericana a Panamá de 1989, gran parte de la población y, sin duda, soldados estadounidenses saquearon tiendas, museos y casas. En el botín quedó incluida la primera bandera del país, que fue a parar a Estados Unidos; y del garage de Baby Torrijos (actriz hermana del militar asesinado Omar Torrijos), alguien robó la única copia existente del primer film de ficción hecho en Panamá, *Al calor de mi bohío*.[38]

Morir en la urbe

Tres años después del rodaje de *Al calor de mi bohío*, en 1949, se filmó en la ciudad de Panamá otro filme argumental con una visión similar en cuanto a la dicotomía campo-ciudad. Esta vez, el filme fue un largometraje, *Cuando muere la ilusión*, de Rosendo Ochoa.[39]

Éste fue producido por Panamá Sono Films, propiedad del mismo Rosendo Ochoa y de su hermano Carlos, ambos de origen ecuatoriano. Actuaron en ella Elda de Icaza y Aldo Gar-

cía, en los papeles principales de la novia y el galán. Además participaron Rosendo Ochoa, quien también realizó el guión, Irma Hernández, Julio C. Espino, conocido en la radio por su personaje campesino de Pedro Tuco, Maño Martínez, Carmencita Juan, Cinthia Sinclair, Gilberto González, César Castillero y el conjunto Plicet.

Durante mucho tiempo, este filme se consignó como el primer argumental del cine panameño, hasta que Rolando Castillo, quien realizó una tesis sobre el cine en Panamá, ubicó la película *Al calor de mi bohío*, realizada tres años antes. No obstante, quizá por ser un filme de provincia, no se conoció suficientemente y *Cuando muere la ilusión* —que en un primer momento se tituló *Sin rumbo*[40]— fue considerado pionero:

> la primera fotografía que anunciaba la película llevaba un pie de foto que decía: "Elena la Novia (Elda de Icaza), se disgusta con el



Cuando muere la ilusión *(1949), de Rosendo Ochoa fue el segundo filme panameño.*

> galán Roberto (Aldo García), en una de las escenas culminantes de la primera película panameña que ha tomado cinco meses para su rodaje en la finca de don Alcibíades Arosemena en Juan Díaz". "La película se titula *Sin rumbo* y será exhibida en Panamá [...]".
>
> "Sin rumbo" era el nombre de una de las interpretaciones musicales que hacía Elda de Icaza en la película, ya que ella era cantante de música popular muy conocida en esa época".[41]

La cinta se filmó con una cámara Auricón de 16 mm que grababa sincrónicamente el sonido. El costo de la producción fue de quince mil dólares y los intérpretes no recibieron ningún estipendio, ya que ganarían un porcentaje de las ganancias, lo que, evidentemente, no sucedió.[42] Y, al igual que en *Águilas civilizadas* y *El retorno*, la selección de los actores se hizo mediante un concurso publicado en la prensa, en el que se pedían carácterísticas "fotogénicas".

El argumento de *Cuando muere la ilusión* relata la historia de un joven, parrandero y jugador que un día gana la lotería y se va de vacaciones al campo con un amigo, que tenía dos hijas. El joven se enamora de una de ellas, la cual ya tenía un pretendiente. No obstante, se trae a la muchacha a la ciudad, con quien disfruta hasta que se le acaba el dinero. Después de algunas peripecias, el joven decide robar y la policía lo mata.

El pretendiente campesino de la muchacha llega a la ciudad en busca de la joven, pero ella no quiere dejar la urbe, alegando que quiere morir allí. La protagonista, Elda de Icaza, resume la historia: "Se trata de una muchacha de campo. Llegan unos forasteros. Me enamoro de uno de ellos y me voy a la ciudad con él, dejando a mi novio campesino, que está perdidamente enamorado de mí. En la ciudad resulta que mi hombre es un tahur y un criminal. Me abandona, hago una vida terrible y, por fin, me enfermo...".[43]

Pero, al igual que en *Al calor de mi bohío*, el filme no termina desarrollando su argumento, según testimonio de Carlos

Ochoa, uno de los productores: “Sin embargo, a diferencia de lo que decía el guión los actores se negaron a matar a la protagonista y no se filmaron las últimas escenas, por lo tanto fueron narradas. Los actores querían que la novia se casara con el antiguo enamorado, pero eso yo lo veía insulso e inmoral”.[44]

Como en la mayoría de los filmes de esta época, el rodaje tuvo muchos problemas, debido a las limitaciones de presupuesto. Elda Icaza, una de las protagonistas recuerda: “Pasamos mucho trabajo en el sentido de que no teníamos ayuda de ninguna especie, allí los hermanos Ochoa trabajaban con las uñas y como se pudo salimos adelante y la prueba está y es que la película prácticamente se terminó así casi drásticamente”.[45]

Finalmente, la película se estrenó el jueves 7 de julio de 1949 en el Teatro Presidente, en función de honor para el presidente de la República, Domingo Díaz y para la prensa, la cual señaló: “es el esfuerzo más notable y digno de aplauso que se ha logrado en nuestro medio, para hacer cine”.“Exito sorprendente. Si bien la película no es perfecta, por el esfuerzo realizado el público la aceptará”.[46]

Pero, al igual que en buena parte del cine centroamericano de la primera mitad del siglo, el filme no se conserva. En una presentación en La Chorrera, el amplificador se incendió y allí mismo le vertieron extintor de incendio, lo que mojó la película y la dañó.[47]

No obstante, gracias a los testimonios, sabemos que también Panamá siguió la línea argumental de filmes en los que se plantea la dicotomía campo / ciudad y en los que la ciudad constituía un peligro para la tradición y la moral, y era el lugar donde las mujeres terminaban su vida en el “pecado”, como los personajes emblemáticos del cine mexicano de la época. Es una temática que no se agota y que luego explotaría de manera reiterada el género telenovelesco. Con una parodia de éste, se cierra en Centroamérica —hasta ahora— el ciclo de filmes de idealización rural.

El viaje sin retorno

En los años ochenta, el productor costarricense Oscar Castillo, quien había realizado producciones sobre la guerra en Centroamérica con la empresa Istmo Films, intentó sentar las bases de una industria cinematográfica en su país. Lo hizo con una gran producción, *La Segua* (1984), un filme de época, realizado en 35 mm, con numerosos extras, la participación de la actriz mexicana Blanca Guerra y un costo de casi medio millón de dólares. Esta aventura no fue exitosa y, por ello, Castillo, tres años después, intentó una fórmula diferente, con la producción de una película sin pretensiones, realizada con el mínimo de recursos.

El filme contó en total con un presupuesto de 135,000 dólares y fue realizado en 16 mm con *blow up* a 35 mm y rodado en seis semanas, en locaciones reales, con actores profesionales y un equipo reducido de técnicos. El guión de Samuel Rovinski se proponía una sátira al melodrama, a la típica telenovela de la muchacha campesina que emigra a la ciudad, donde conoce una serie de dificultades para, finalmente, casarse con el hombre rico[48].

Eulalia es la hija mayor de un hombre de campo, típico macho que esperaba un varón y quien Dios "bendijo" con seis hembras. *Eulalia* crece y se convierte en la muchacha guapa del pueblo, perseguida por jóvenes y viejos. El padre no sabe qué hacer, pues teme por la virginidad de la joven cuando aparece el "milagro": la prima Yamileth, sirvienta en la ciudad, que llega a ofrecerle a Eulalia que se vaya a trabajar de niñera con ella.

Eulalia llega a la ciudad, donde es acosada por el patrón y espiada por el hijo adolescente. Yamileth, por su parte, quiere ser cantante y frecuenta un salón nocturno. Una noche lleva a su prima y ésta conoce a Gustavo, quien la seduce y la embaraza. Yami, que se acuesta con el dueño del salón para que



Eulalia *(1987), de Oscar Castillo es el largometraje costarricense más taquillero.*

le permita cantar, es sorprendida por la patrona en el mismo momento en que está teniendo sexo en el jardín de la casa y ambas son expulsadas de la mansión.

Eulalia consigue trabajo en una pizzería y a la vez que es seducida por Gustavo conoce a don Rafael, un solitario ricachón. Gustavo no acepta al niño y le pide que aborte a lo que ella se niega. Don Rafael le ofrece entonces casarse con ella. Se van de luna de miel a la playa y Eulalia descubre —aliviada— que don Rafael es impotente. No obstante, al salir la mujer en ropa de noche, don Rafael recobra la virilidad perdida y lo único que desea es hacer el amor con su mujer. Ésta se aburre ostensible-

mente. Una de las fulgurosas noches de pasión, don Rafael, ante tanto sexo, cae fulminado por un infarto y Eulalia se convierte en una viuda rica. Gustavo y su mismo padre —que la había despachado a la ciudad como quien se quita un bulto de encima— le ofrecen ayuda y compañía, pero Eulalia está harta de los hombres y decide que se quedará sola para cuidar a su hijo. Al final, Eulalia pasa en su lujoso carro y su mirada se cruza con una simple pareja, la mujer embarazada y el muchacho con una niña en brazos. Una sonrisa se esboza en el rostro de la mujer y oímos una canción que dice “Nunca más”.

La narrativa es económica, la fotografía sencilla y la película fluye dignamente. El lenguaje es muy costarricense, con diálogos que permanentemente incitan a la risa. El filme no tiene, en efecto, más pretensiones que hacer reír. No hay ningún transfondo ideológico o político, aunque sí una importante crítica al machismo y a la mujer objeto, a través de la comicidad y de algunos guiños al espectador que se ofrecen mediante el congelamiento en ciertos momentos de la imagen —en una especie de puntuación de escenas claves— y de la música. Estos congelamientos —al estilo de un cierto distanciamiento brechtiano— permiten al espectador recordar que “eso no es la vida”, sino una película, una comedia. Como señala Castillo: “Es una estructura previsible, donde la sorpresa radica en cómo se resuelve cada una de las situaciones. Se utilizan ‘congelados’ y música, para propiciar cierta reflexión. No se mantiene la expectativa, porque la diversión surge a través del cómo se resuelven situaciones que ya uno conoce”.[49]

Además, el filme se burla constantemente de la subcultura telenovelesca, sobre todo mediante el énfasis que ofrece la música muy estereotípica en momentos clave, también estereotípicos. Castillo y Rovinski no pretenden crear personajes de profundidad psicológica y se juega siempre en el límite de los estereotipos. No obstante, tanto Eulalia como Yamileth lo-

gran conmover al espectador. Esta última, la perdedora del filme que no logra realizar su sueño de cantante y más bien se ve reducida a desnudarse para vivir, es un personaje que no encajaría en una telenovela tradicional.

El final del filme es lo único que varía la tónica. Hemos tenido una comedia —una parodia— durante ochenta minutos y, al final, la comedia se transforma en una verdadera telenovela con lágrimas y moraleja. El guión tenía un final mucho mejor —coherente con el resto del texto—, pero irreverente: Eulalia rezaba a una imagen de Cristo y éste le guiñaba un ojo, pero como explica Castillo:

> Era mejor final que el que le hice. Pero cuando vos tenés tu casa hipotecada, te cuesta ser irreverente; cuando has tenido tu casa hipotecada, haz sido suficientemente irreverente. Le había "jalado el rabo a la ternera". Y qué hago yo con una película en la que me salga la Iglesia Católica y la censure. Hay dos Cristos en el filme en escenas paródicas. Uno yo lo había reparado pero el otro no y eso me lo reclamaron. Imagínate si cierra el ojo. Yo me tenía que cuidar todavía.[50]

La pareja con niños que aparece en la última escena pretende dar una esperanza y un tono positivo al final, pero Castillo coincide en que siendo una comedia, debió terminar con un chiste.

Ann Marie Stock, académica de la Universidad de Minessota, realizó una tesis sobre algunos aspectos del cine costarricense.[51] Para Stock, la narrativa de *Eulalia* calza con los paradigmas feminista-nacionalistas que estaban conformando los debates culturales latinoamericanos a principios de los años noventa:

> Una muchacha joven que abandona su hogar en el campo y empieza una nueva vida en la capital. Una muchacha campesina, pura, soltera, ingenua, sin un cinco, al principio de la película, al final se ha transformado en una mujer mundana, embarazada, viuda, sa-

> bionda y rica. La campesina se ha transformado en dama elegante para cuando aparecen los créditos finales en la pantalla.[52]

Además, para Stock, *Eulalia* tiene todos los ingredientes de un romance nacional: detalles codificados, una protagonista femenina y una narrativa de campo / ciudad. Según ella, el filme puede leerse como una alegoría nacionalista:

> Eulalia / Costa Rica es la inocente y joven novia campesina que se ha casado con el cosmpolita Don José / capitalismo. Eulalia deja atrás el campo —y la base agrícola del campo— sin arrepentimientos. Vagabundea por la ciudad multinacional en donde la espera su fortuna. Sin ligas con la vieja oligarquía ni con las nuevas alianzas multinacionales. Eulalia se encuentra libre para vérselas sola. Aparentemente Costa Rica —igual que Eulalia— puede hacer su fortuna y vivir feliz para siempre.[53]

Si bien el filme calza en dicho paradigma, la solución de una Eulalia-Costa Rica independiente de sus compromisos con los fondos internacionales y bancos mundiales no es viable.

Setenta y un mil ochocientos trece espectadores llenaron los cines josefinos durante las primeras tres semanas de exhibición de *Eulalia*. Más taquillera que *Indiana Jones* y *Rocky IV*, *Eulalia* ha sido el mayor éxito del cine costarricense. La crítica también aplaudió la comedia de Castillo y Rovinski y los comentaristas aludieron al filme como el primero en poder ser juzgado según parámetros internacionales,54 como la consolidación de la filmografía nacional55 y el primer paso de un “largo y fructuoso camino”.[56]

Eulalia parecía haber logrado, por fin, lo que se ha intentado desde los años veinte: realizar un cine que pueda mostrarse dignamente en el exterior. Sin embargo, entre *Eulalia* y el siguiente largometraje costarricense, *Asesinato en El Meneo* (2001), también de Oscar Castillo, pasaron catorce años de

silencio. En estos tres lustros, el consumo audiovisual se transformó con la desaparición de las grandes salas de cine y los cines de barrio, aunado a la irrupción del video, la televisión por cable y las nuevas tecnologías. El cine que se realizará en Centroamérica a partir del año 2000 tendrá nuevos parámetros y se enfrentará a diferentes retos, como veremos en la tercera parte de este libro.

La búsqueda de un cine de autor

Hacer cine de expresión en nuestro medio
es una pretensión de locos.
Sami Kafati, Honduras

El cine como amor, el cine como vocación,
el cine como profesión, como un amante invisible y
sin embargo tangible, que ofrece todas sus cosas,
todas sus maravillas para que el hombre pueda contar cuentos
y a pesar de toda la crueldad de la vida, y a pesar de todo lo que
pudiera ser negativo el cine ofrece el instante, la ocasión de la
parábola y puede entonces narrar historias que están amarradas a
nuestra sangre, a nuestro corazón, a nuestra manera de ser.
Alejandro Cotto, El Salvador

Baltazar jugaba a hacer películas utilizando papel celofán, una
lámpara y una pared. Viendo el interés que tenía, mi madre le
compró un proyector de juguete y así se fue ilusionando hasta que
le regalaron una cámara de cine de 8 mm. Empezó a montar sus
primeras películas jugando con sus amigos y de juego en juego
aquello se volvió una verdadera vocación.
Eduardo Polío, El Salvador

Una de las tendencias de las cinematografías centroamericanos —como de casi todo cine— es ser el vehículo de expresión artística de un creador.

Si bien el cine es el arte colectivo por excelencia, hablamos de cine de autor cuando nos referimos a directores que intentan realizar una obra original, distinta de la producción estereotípica de la industria o de las producciones meramente artesanales, aun cuando, en el caso de Centroamérica, muchos autores cinematográficos continúan siendo también artesanos. Como cine de autor no entendemos una categoría de filmes ni un género, sino el propósito de afirmar un estilo en una o varias obras fílmicas.

Hemos encontrado que las tentativas más representativas de un cine de autor se dieron entre los años sesenta y setenta y que, por lo general, los autores no lograron realizar una obra sistemática, sino que sus pretensiones se limitaron a muy pocos filmes.

Es el caso de Alberto de Goeyen, en Costa Rica, quizá el realizador más ambicioso del cine de su país y cuya experiencia representa la dificultad de hacer cine en la región, ya que de él sólo nos queda la leyenda, unos cuantos testimonios de quienes vieron su cortometraje y una caja de fotos sobre el rodaje del filme. Ni la película, ni su autor, sobrevivieron a las dificultades de hacer un cine artístico en Centroamérica.

Alejandro Cotto y Baltazar Polío, en El Salvador, y Sami Kafati, en Honduras, también pasaron sus vidas intentando realizar una obra cinematográfica personal. Muy influidos por el neorrealismo italiano, retrataron las miserias de sus países —tanto en el campo como en la ciudad—, en un cine en blanco y negro, con una fotografía muy cuidada y utilizando personajes de la vida real, en contextos también naturales.

Con una cámara y una grabadora, Cotto y Kafati, y Baltazar Polío unos años más tarde, siguieron a sus personajes infantiles, símbolos de la miseria de la región: un lustrabotas en *Mi*

amigo Ángel, de Kafati, un vendedor de periódicos en *Topiltzin*, de Polío, y una carretilla de niños indigentes, en *El carretón de los sueños*, de Cotto. De igual modo, también un vendedor de periódicos es el personaje de *El Canillitas*, de Carlos Montúfar, en Panamá, otro cineasta-autor.

La dureza de la tierra y la explotación del campesino también fueron temas de Cotto y Kafati, en *El rostro*, del primero, y en *No hay tierra sin dueño*, el único largometraje del hondureño, el cual se finalizó y exhibió al público siete años después de su muerte.

Una denuncia de la realidad social del momento, pero desde una postura artística, es lo que llevó a Carlos Montúfar, también conocido como Carlos de Panamá, a adoptar el estilo underground en parte de su obra fílmica. La palabra underground (subterráneo), con su connotación fantasmagórica de lugar secreto en el cual se traman acciones clandestinas, fue asumida por la producción de vanguardia de Estados Unidos durante los años sesenta. La estética de este movimiento artístico, que exploró los límites del cine mismo, presenta planos muy breves en un montaje muy rápido. Éste le sirvió a Montúfar para contrastar los sueños espaciales del mundo dominante, frente a las miserias underground de su Panamá natal.

El salvadoreño José David Calderón, así como el hondureño Fosi Bendeck, cercanos al teatro, expresaron mediante el cine algunas tendencias que tuvieron mayor fuerza en lo dramático. Es el caso del existencialismo sartreano que Calderón asume en su pieza teatral *La puerta cerrada*, la base de su película *Los peces fuera del agua* (1970), y el teatro del absurdo, en el caso de Fosi Bendeck y su largo monólogo fílmico *El reyecito o el mero mero* (1977). Bajo la influencia de este mismo teatro del absurdo, el guatemalteco Luis Argueta llevó al cine algunos textos del dramaturgo español Fernando Arrabal.

De igual modo, el primer nicaragüense en aproximarse al cine —el también poeta Rafael Vargas Ruiz— lo hizo de la mano del surrealismo de Luis Buñuel, con un cortometraje, *Señorita* (1973), que recuerda las primeras obras del director aragonés. En éste no hay una lógica narrativa, más bien se presentan las visiones oníricas tan apreciadas por los surrealistas. Igualmente, se plantea una temática de rebelión a un orden social castrante; todos estos elementos presentes en *El perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), las obras surrealistas por antonomasia de Buñuel.

Es cierto que posteriormente otros directores han intentado realizar un cine de expresión personal, o algunas de sus obras se pretenden experimentales; no obstante, este grupo nos pareció el más representativo —en el cine anterior a los años setenta— en esta búsqueda de un cine de autor en Centroamérica.

El sueño de Alberto de Goeyen

Más que una película de la historia cinematográfica costarricense, *Atardecer de un fauno* es una leyenda, un sueño de su director, graduado en artes y ciencias cinematográficas en la Universidad de California y quien, para llevarla a cabo, no sólo dedicó cuatro años de su vida en el rodaje, sino que arruinó el patrimonio familiar.

Le decían Big Al, porque tenía una personalidad arrolladora: lo llenaba todo. Tenía mucho talento, lo que llaman "ángel". Componía música para piano. Era amigo del escritor de ciencia ficción Ray Bradbury y también escribía sus relatos sobre el futuro. Iba tres pasos delante de todo el mundo y esperaba que la gente adivinara lo que él pensaba. Era culto e inteligente. Quienes lo recuerdan lo describen de ese modo, un poco míticamente. Aquellos que vieron extractos de la película consideran que es lo mejor que se ha filmado en Costa Rica.



El atardecer de un fauno*, de Alberto de Goeyen, filme no concluido se ha convertido en una leyenda del cine costarricense.*

Alberto de Goeyen nació en Inglaterra, en 1931, de padre holandés y madre alemana. En diciembre de 1978, mientras residía en Suiza con su madre, sufrió un ataque de asma. Se fue a la farmacia, se automedicó, llegó a la casa y en el quicio de la puerta murió. Tenía 47 años.

Atardecer de un fauno fue el proyecto más ambicioso realizado hasta entonces en Costa Rica. Nunca antes se había filmado en formato cinemascope, la tecnología más avanzada del momento. Además, contó con equipo técnico sofisticado —un dolly y una cámara de un costo de 35,000—, e integró a actores —Arlene King y Brett Hasley— y técnicos —el camarógrafo Carlos Martel— estadounidenses. Posiblemente no fue sino hasta la producción de *La Segua*, en 1984, que un filme costarricense se realiza en tales condiciones.

Era el año 1956 y la prensa anunciaba el rodaje como perteneciente a una compañía estadounidense.[1] Se refería a De Goeyen y anunciaba sus dos siguientes proyectos: un filme de

aventuras sobre la isla del Coco, *Playas doradas*, con la participación del actor David Niven y una adaptación de la obra teatral *Aguas negras*, de Alfredo H. Castro. Ninguno de los dos proyectos se llegó a realizar.

Atardecer de un fauno, en su primera versión y según las crónicas periodísticas, era la historia de una "bella muchacha india quien se encarga de mantener vivo el fuego de un volcán y que se enamora de un pescador que llega a una isla".[2] Un argumento muy exótico que llevaría la pieza de Claude Debussy, *L'après midi d'un faune*, como fondo musical.

Esta versión inicial contaba con los actores antes mencionados, pero ciertos problemas obligaron a Halsey a dejar el país y el rodaje. Algunas tomas que se habían realizado con él tuvieron que ser desechadas y De Goeyen inició de nuevo el filme con una pareja de costarricenses: Gonzalo Coto y Graciela Steinvorth. En esta primera versión participó también el camarógrafo costarricense Álvaro Chavarría, como asistente de cámara.

En la segunda versión, con los jóvenes costarricenses, la trama no parece limitarse al resguardo de un volcán ni el personaje femenino es indígena, ya que a Steinvorth más bien le tiñen el pelo de rubio y las locaciones se extienden a la playa, la montaña, los bosques e incluso al lago de Nicaragua. Parece que la idea era más bien poner en pantalla las imágenes del sueño de un fauno, que visualizaba constantemente a la rubia, la cual se le aparecía en los distintos paisajes. Ése era el hilo conductor y lo esencial era presentar los paisajes mediante una cuidadosa fotografía. Para el protagonista, Gonzalo Coto, la historia era de amor, pero no se escenificaba ninguna relación física entre la pareja. Él vestía harapos y la mujer llevaba una sencilla blusa a rayas y un pantalón. Sin embargo, la memoria ha transformado el filme y, según los que pudieron verla entonces, el filme incluía imágenes de la mujer desnuda sobre un caballo blanco, faunos y efebos.

El rodaje —interrumpido múltiples veces— se llevó a cabo en el volcán Irazú, playa Dominical, Puntarenas, Alajuela e incluso en las isletas del lago de Nicaragua, entre otras locaciones "exóticas". La idea era explotar al máximo el paisaje natural. Una vez filmada la película, De Goeyen la mandó a procesar a Hollywood, de donde le enviaron una copia. Todo fue filmado con luz natural y unos pocos reflectores; no había diálogos: sólo actuación y la música de Debussy.

El rodaje de *Atardecer de un fauno* estuvo lleno de dificultades; inició en noviembre de 1956 y tres años más tarde, el 19 de noviembre de 1959, se presentaron treinta minutos del filme, en una exhibición privada en el cine Rex, con el fin de recaudar fondos, aun cuando nunca logró el financiamiento requerido para finalizarlo. De la sesión privada, muchos rememoran la belleza de las imágenes. Alberto Cañas comentó: "Lo que yo vi era una maravilla. Filmada en las costas del Pacífico. Era una historia de amor de una pareja en la playa, sólo mímica y con música de Debussy. La cámara era maravillosa. La vimos en el Rex, un grupo de gente. Era para una Sala Garbo que todavía no existía. Iba a durar unos 40 minutos y yo vi unos 25".[3]

En 1960, Yehudi Monestel realizó una síntesis sobre la cinematografía costarricense y destacó la importancia del filme de De Goeyen:

> El más grande de todos, el más ambicioso, el que trasciende más límites, es sin duda el realizado por Alberto de Goeyen con la filmación —mediante el sistema de pantalla ancha y el color—, de los primeros rollos de lo que será —la esperanza es lo último que se pierde—, la cinta plástica más hermosa que haya salido de muchos de los países al Sur de los Estados Unidos: "El atardecer de un fauno". [...] Su película, juego sublime de colores, combinación estupenda de pinceladas naturales y acción revolucionaria donde el gesto juega el papel de la voz y la buena actuación exalta los estados del alma[...].[4]

El mismo Monestel ya explicaba los problemas fundamentales del filme: el financiamiento. Asimismo, recomendaba al Instituto Costarricense de Turismo colaborar en el proyecto. Veintisiete años después, con motivo del estreno del filme *Eulalia*, de Oscar Castillo, en 1987, Monestel rememoró el filme: "E incluso vimos la filmación, sin edición, de un intento plástico, con una fotografía maravillosa de no recordamos qué realizador costarricense, que se llamaba 'El atardecer de un fauno' y no concluyó por falta de financiación".[5]

El sueño de Alberto de Goeyen, la filmación de *Atardecer de un fauno,* fue un proyecto ambicioso, serio, con muchos aspectos profesionales. No obstante, el cine, para que pueda realizarse con cierto nivel y sistematicidad, no puede apoyarse en el esfuerzo económico de una sola persona. Si bien De Goeyen profesionalizó muchos aspectos del rodaje, la película seguía siendo un asunto personal, doméstico y, en este sentido, depen-



El salvadoreño Alejandro Cotto es uno de los directores más prestigiosos de El Salvador.

diente de la fortuna y la suerte de su director. Y en el caso de *El atardecer de un fauno*, la buena estrella de De Goeyen, falló.

Hoy, de Big Al solo queda el recuerdo, unas cuantas fotos de la película y la esperanza de recuperarla algún día. Hay quien dice que la han visto pasar en Nueva York como si fuera un filme clásico francés. Lo cierto es que, como dice María Luisa De Goeyen: "Todo quedó un poco perdido. La cámara donde un socio, la copia de la película no se sabe. Me escribió diciendo que tal vez incorporaba 'el fauno' a una película francesa, como una secuencia, pero nunca supe más."[6]

Alberto de Goeyen y *Atardecer de un fauno* constituyen la leyenda del cine costarricense. El filme imposible.

La soledad de Alejandro Cotto

Alejandro Cotto es, a su vez, una leyenda en El Salvador. Ir a visitarlo a su casa-museo en el pueblo de Suchitoto es una peregrinación obligada. Ha sido un promotor cultural incansable y uno de los pioneros del cine en El Salvador. El cineasta Guillermo Escalón le dedicó un largometraje, *Alejandro* (1993). Cotto encarna al artista cinematográfico centroamericano por excelencia: sus luchas, sus dificultades, sus obras inconclusas, sus proyectos frustrados, su soledad.

Alejandro Cotto empezó con la pasión del cine desde muy joven, a los 17 años, con una cámara de cuerda de 16 mm, que le prestó el italiano Alfredo Massi, pionero del cine de su país. Con ella realizó un par de películas cortas sobre su pueblo: *Festival en Suchitoto* (1950) y *Sinfonía de mi pueblo* (1951), para la cual: "…puse a bailar a los chicos, a mis compañeros y a las chicotas de trajes típicos, y que se enamoraban y cosas por el estilo. Lo que me resultaba increíble era que íbamos a filmar y que la marimba tocara lo que yo les decía y que yo cambiaba la cámara".[7]

A partir de este momento, Cotto fue beneficiado con una beca de cien dólares mensuales para estudiar cinematografía en México, otorgada por el ministro de Economía, Jorge Sol Castellanos.[8] "En México me di cuenta de que se hacían dos tipos de cine: uno para el público iletrado —el de aquí— y otro para Europa".[9]

En México, Cotto trabajó con grandes figuras del cine mexicano como Emilio Fernández, Julio Bracho y Luis Buñuel, y su cine está fuertemente influenciado por la fotografía de Gabriel Figueroa.

A su regreso a El Salvador, Cotto no encontró trabajo como cineasta y laboró en el departamento de prensa de la Casa Presidencial y en la División de Menores, bajo la dirección de la esposa del entonces presidente Lemus, Coralia de Lemus. La primera dama impulsaba programas sociales y quería realizar una película sobre la niñez, para lo cual queria contratar al actor mexicano Javier Fernández para que la dirigiera.

Cotto, como él mismo dice en la película de Escalón, con "cierta timidez y cierto atrevimiento", le señaló a la señora que Javier Fernández era actor y no director —el director era Emilio— y que él podría dirigir la película, incluso con menos gastos:

> "¡Ay, Cotito! Y usted ¿de dónde ha salido director de cine?"[,] exclamó con tono incrédulo la señora de Lemus. "Esa es mi profesión", respondió el cineasta (Cotto, 11/05/02). Al enterarse de los estudios que Cotto había realizado en México, la Primera Dama lo hizo firmar un contrato por el que el cineasta recibió 15 mil colones (de esa época) y se comprometió a entregar "una película a colores de 35 mm y tres copias en 16 mm". Según Cotto, el dinero no era suficiente y tuvo que pedir prestado a cuanto amigo se cruzara por su camino para terminar la producción.[10]

Así Cotto realizó su primer filme, *Camino de esperanza* (1959), un documental en blanco y negro, que se proponía también

como una denuncia de la irresponsabilidad paternal. El filme se estrenó en Bogotá con la presencia de la pareja presidencial, quienes se disgustaron por algunas imágenes de la pobreza salvadoreña que hacían ver al país subdesarrollado. En efecto, el filme es un retrato no precisamente "oficial" de El Salvador, que inicia mostrando los tugurios de la ciudad. Una voz en *over* dice: "Éste es El Salvador. Ciudades y pueblos se levantan a la vera de cualquier camino. Hombres y mujeres trabajan en afán cotidiano, yendo y viniendo a todas partes, animados por un deseo de superación".

Las imágenes muestran el campo y sus pobladores, la ciudad de San Salvador, con su trajín, sus monumentos, plazas, calles, etc. Pero también lo que el narrador llama "la otra cara del disco", una ciudad que se divierte, pero que también llora; una juventud que baila, pero que también se alcoholiza. De una toma de pies que bailan, el montaje nos lleva a los pies de los niños pobres, a los delincuentes, a los trabajadores de fábricas. Estas imágenes, evidentemente, no iban a ser bien recibidas por las autoridades.

Para Cotto, *Camino de esperanza* es como su "primera cerveza: amarga y desconcertante".[11] Se estrenó en 1960, en Mar del Plata y se exhibió también en Panamá, donde la vieron unos productores alemanes de la Kaiser Films, quienes se interesaron en una coproducción con Cotto. Si bien Cotto explica que Kaiser Film participó como coproductora de su segundo filme, *El rostro*, de 1961, en los créditos éste aparece como una producción de Cinematografía Cuscatlán, con argumento, adaptación cinematográfica y dirección de Cotto, y fotografía y edición de dos técnicos alemanes. Cotto la escribió y la imagen expresa claramente su tesis: "Era una paráfrasis entre el rostro del hombre y el rostro de la tierra. Y tenía una pregunta fundamental. ¿Quién posee a quién? ¿La tierra al hombre o el hombre a la tierra?".[12]

Una voz en *over* acompaña las imágenes en blanco y negro que mediante múltiples montajes paralelos y sobreimposiciones muestran las relaciones entre el ciclo vital de la naturaleza y del ser humano: "Mi protagonista fue un campesino que no sabía leer ni escribir. E hice rodear a la película de cierto misterio que no era el mío. Era la interrogante universal de hacia donde va el hombre".[13]

Los primeros planos de los pies del campesino que siembra el maíz, la tierra y el rostro del hombre, la sangre que se agolpa en las venas, el agua que cae, gota a gota, el río, el sol reflejado en una laguna, el rostro del hombre reflejado en el agua, son algunas de las imágenes que construyen este paralelismo entre la naturaleza y el ser humano, mientras el narrador, en un lenguaje lírico, relaciona ambos elementos:

> Rostro humano, rostro de ángel terrestre. Y el de la tierra es el reflejo de este ángel, de su mirada, de sus alas, de sus manos, de sus palabras. Porque la tierra tiene su propio lenguaje de silencios con música interior. Lenguaje plástico en donde cada ser es un rostro de ternura, de alegría, de lujuria, hasta que los rostros de la tierra y del hombre, impulsados por la violenta fuerza de lo vital, hacen brotar el lenguaje de la sensualidad.

Las imágenes de una mujer meciendo a un niño en una hamaca muestran la vida cotidiana y familiar del hombre; el fuego de la leña para el calor y el alimento. Una canción de cuna se transforma en una sonata y vemos un baile enhebrado a partir de los códices mayas: la danza de la siembra. La lluvia cae sobre la tierra, el maíz crece y el hombre entra también en contacto con la oración, con Dios. Una procesión religiosa muestra a Jesús el Domingo de Ramos, entre palmas. El campesino besa la imagen de Jesús, mientras escuchamos cantos religiosos.

El ciclo se cierra con la muerte del hombre, quien es cargado en una hamaca y depositado nuevamente en la tierra.

De nuevo llueve y los maizales germinan, igual que la vida. La obra cierra con los llantos del niño y la madre que lo alimenta con su pecho: "En el ciclo vital llega la noche. En su abismo, sin embargo, habrá de germinar de nuevo un alma. Un alma blanca, musical, que tras la muerte, eternamente expresará la vida sobre el rostro común de la tierra y del hombre".

El *rostro* se presentó con un gran éxito en el Festival de Berlín, no obstante, el filme no fue apreciado por sus compatriotas:

> Yo estaba solo, absolutamente solo. Y debiendo toda aquella película. Y vine aquí, y tampoco pude exhibirla. Y ganó premios en Cartagena, en México, en todos lados. Y los premios eran cartones mudos que sólo acompañaron mi soledad. Y cuando se estrenó en el cine Caribe llegaron muy pocas gentes y las que llegaron dijeron que era una absoluta tontería, que yo no había hecho nada, que era una tomadura de pelo".[14]

Esto explica que transcurriera más de una década hasta el siguiente filme de Cotto, *El carretón de los sueños* (1973), realizado por encargo del Instituto de Vivienda Mínima (IVM). Si bien la intención del documental fue conseguir apoyo económico para financiar los proyectos de la institución, Cotto retrató de forma visionaria un problema social que cobraría enorme importancia al final de la década: la pobreza de la niñez salvadoreña.

El filme inicia con voces que relatan la miseria: Juan, recoge basura para hacer su casa; los niños viven a la intemperie, duermen en el suelo, comen poco y se crían "porque Dios es grande". Las imágenes en blanco y negro muestran los tugurios, los niños desnudos y temerosos, los animales. Oímos las voces de los adultos, pero vemos los rostros de los niños. Un grupo de ellos se monta en un carretón para ir a buscar un poco de dinero.

A partir de allí se desarrolla el viaje de los niños en el carretón por las calles de las colonias de la clase alta salvadoreña. El blanco y negro de la pobreza se contrapone al color de las casas de los ricos. Los niños comentan con asombro lo que ven desde las ventanas. El carretón sigue su camino por las calles de San Salvador. Los niños observan los edificios multifamiliares donde viven, según ellos, “los pobres pero ricos”. Se ven los rótulos de centros nocturnos, de bares y discotecas y la presencia del célebre cantante mexicano Pedro Vargas, en una presentación. El filme termina con una llamada de atención sobre lo que podría suceder en el país: “mire este carretón, lleno de niños, mírelo con cariño y deténgalo. Ahora viene cargado de sueños. Mañana puede venir cargado de violencia. No podemos poner fin porque la dolorosa realidad continúa y USTED es el único que puede ayudarnos a ponerle FIN ¡Hágalo!”.

Menos de una década después, la violencia que precedió a la guerra civil ya había estallado en El Salvador.

En 1979, Cotto inició el rodaje de *Un universo menor*, que registraría las tradiciones de Suchitoto. Esta película quedó inconclusa. No obstante, debido al conflicto armado, Cotto debió dedicarse a otra actividad, especialmente al fomento de actividades culturales en su pueblo. A pesar de la escasa producción de Cotto, no hay duda de que en su obra existe una coherencia estética y un propósito claro de realizar un cine poético, personal, que muestra de manera artística la realidad salvadoreña.

Un ángel llamado Sami

El cine hondureño tiene nombre propio: Sami Kafati. Al aproximarse a la cinematografía de este país todos le preguntarán ¿ha visto *Mi amigo Ángel*? Porque el cine en Honduras tuvo en





Sami Kafati estudió en Italia, trabajo en Chile junto a Neruda y realizó el único largometraje cinematográfico de Honduras.

Mi ámigo Ángel *(1962), de Sami Kafati fue el primer filme hondureño*

Kafati no sólo a su pionero, sino a su maestro y al más entusiasta artista que ha buscado el fomento de un cine nacional. Ésa fue su pasión durante toda su vida, pues Kafati no descansó hasta tener editado su primer largometraje *No hay tierra sin dueño*. Como lo resume el poeta hondureño Roberto Sosa a raíz de su muerte: "Sami Kafati padeció de una pasión indivisible de principio a fin: hacer cine en Honduras, su dolor y su placer esenciales. Y lo hizo contra todos los pronósticos, sin el apoyo de la inteligencia privada y oficial, trabajando sin pausa entre la vida y la muerte, esto no es una metáfora, porque fue sometido a dos operaciones a corazón abierto".[15]

Antes de Sami Kafati, el cine que se había producido en Honduras se limitaba al registro de acontecimientos gubernamentales o trabajos turísticos,[16] casi todos encargados a camarógrafos extranjeros. Ningún hondureño había realizado ficciones o documentales de manera independiente hasta el

año 1962: "Descubrí que a través de él [el cine] uno podía llegar a expresarse como lo hace un poeta o un escritor a través de las palabras, un músico con las notas o un pintor con los colores. Mi interés fue creciendo, hasta que en 1962 llegó *Mi amigo Ángel*".[17]

Sin dinero, sin experiencia y con una cámara bolex mecánica, un cochecito de niño para los travelling, unas luces hechas con latas y focos corrientes, Kafati emprendió su primer experimento fílmico:

> Con todos los deseos y una pequeña intuición me lancé a realizar esta pequeña película experimental. No tenía conocimiento ni equipo. Un amigo mío, fotógrafo, me prestaba dos "cacerolas" que fueron mi equipo de iluminación.[18]
>
> Es una película experimental que presenta problemas como el alcoholismo, la violencia y la apatía total que existe para solucionarlos en nuestro medio. La realicé con las libertades y las limitaciones que tiene cualquiera que hace cine de este género. *Mi amigo Ángel* es un "week-end film". [...] De lunes a sábado en la mañana trabajaba, el sábado en la tarde y parte del domingo, citaba a mis colaboradores (en este caso los actores) para que me ayudaran con la cámara y demás equipo. Salíamos a pie y filmábamos en las calles lo que nos permitía la tarde y el día siguiente, a veces a alguien se le ocurría decir que no deseaba ir y simplemente no íbamos, pero entre pausa y pausa y uno que otro problema, logramos terminarla.[19]

Sami Kafati presentó la película en su país, pero el público hondureño se sintió defraudado, al igual que le había sucedido a Cotto en El Salvador. Aquélla no era la Honduras que estaban dispuestos a ver en el espejo del cine:

> Algunos periodistas consideraban que, siendo Honduras pródiga en hermosos paisajes, yo tocaba temas que no venían al caso. En 1962 existía mucha más represión de la que tenemos en la actua-

> lidad y mostrar algunas cosas (el alcoholismo, la paternidad irresponsable, la prostitución) o ir a filmar a un cementerio, todo eso se consideraba un verdadero atentado, algo peligroso, sobre todo por mi gente, que son empresarios y hombres de negocios. Incluso hubo un familiar que me dijo que por mi culpa nos echarían del país. Sí, todo el mundo me decía que habiendo en Honduras cosas tan bonitas, paisajes como los de Tela, La Ceiba, ciertos rincones de Tegucigalpa, cómo era posible que me hubiera metido a filmar la fealdad y las otras cosas que son tabú mencionar y debemos a toda costa esconder. Incluso en la filmación de esta película pasé por el riesgo de recibir palizas de la gente fanática en las calles.[20]

No obstante, la pasión —y la "intuición"— de Kafati no se amilanaron con la indiferencia o el rechazo del público. *Mi amigo Ángel* se acercaba a algunas corrientes cinematográficas en boga en Europa, en particular al neorrealismo italiano y a la nueva ola francesa. Norma de Kafati,[21] su viuda, relata que cuando su marido siendo joven vio *Los cuatrocientos golpes* (1959) de François Truffaut se dio cuenta de que, de alguna manera, estaba conectado con otros artistas, por lo que decidió irse a Roma a estudiar cine.

Mi amigo Ángel se presentó el 22 de abril de 1965, en la sala de proyecciones del instituto LUCE. Según una nota publicada por el chileno José Luis Villalba, presente esa noche, el filme fue recibido de manera entusiasta:

> El público estaba al tanto de que se trataba de la primera película rodada en Honduras y con grandes dificultades económicas, ya que la totalidad de los aspectos técnicos debieron ser resueltos en el extranjero por carecer el país del realizador, de laboratorios y personas capacitadas en la materia.
>
> Finalizada la proyección de treinta minutos, los espectadores irrumpieron en calurosos aplausos; y no faltó quien dijera: "El cine italiano tiene que asimilar de este film elementos nuevos,

> extraordinariamente logrados, que jamás se había visto en nuestras pantallas.[22]

Mi amigo Ángel es un cortometraje en blanco y negro, realizado en 16 mm. En el participaron el niño Roger Membreño como Ángel, Ada Argentina Abraham y Carlos Salgado, como los padres, Adib Kafati como el bebé hermano de Ángel y Fausto Cortez y Oswaldo Juanez como dos lustrabotas. La fotografía, el guión, la música, la dirección y la producción son de Kafati, quien contó con el apoyo de Fernando Uribe Jacome en la edición, único proceso que el autor no asumió.

Con una estructura narrativa mínima, el filme sigue a un niño llamado Ángel, en su cotidianidad como lustrabotas en la ciudad de Tegucigalpa. Con este oficio, Ángel ayuda a su familia: un padre alcoholizado, una madre lavandera y un hermanito de meses que se encuentra enfermo. El estilo del filme mezcla un cierto lirismo en la fotografía con la realidad documental.

El cortometraje muestra la ciudad de Tegucigalpa de los años sesenta, su realidad de miseria, de abandono, de violencia doméstica, de alcoholismo y, especialmente, la soledad del ser humano en medio del laberinto urbano: "Ángel es simplemente la mirada de una persona de su ciudad. Esta vez Tegucigalpa. Y así, más que ver una historia, se ve el acontecer de un grupo humano que sufre, que ríe, que se despreocupa, que viola o que es violado. Grupo seleccionado simbólicamente porque Ángel es toda Honduras y toda Latinoamérica".[23]

El crítico chileno José Luis Villalba destacaba el uso expresivo de la cámara en un director que carecía de toda experiencia:

> Una cámara que se aproxima y se retira, sube y baja permanentemente con un dinamismo preciso; se arrastra y se detiene en un encuadre determinado; selecciona movimientos creando nuevos movimientos que sólo le corresponden a ella; acentúa hasta el bor-

> de de la caricatura a través del gran angular; aplasta objetos y detalles con el teleobjetivo; crea situaciones de emotividad creciente a través del 'travelling' sin directrices preestablecidas por el guión, sino espontáneamente, aprovechando al máximo las condiciones circunstanciales requeridas por el tema y desarrolladas por los intérpretes.[24]

La música también es utilizada de manera creativa, no sólo para diseñar ambientes, sino para definir al personaje de Ángel.

El filme fue apreciado posteriormente, aun cuando siempre se criticó su "fatalismo", el cual Kafati expresó en el programa de mano: "Todo ser humano es como un pájaro encerrado en su jaula, está imposibilitado a comunicarse con los de su especie. [...] Los hombres no se aman porque no se conocen. Eso es todo. El hombre es prisionero en su soledad. Su soledad es la única que lo acompaña."[25]

El final de la película muestra a Ángel deambulando entre tumbas como símbolo de una sociedad muerta. Ángel, incapaz de reaccionar, mira fijamente a la cámara —a los espectadores—. preguntándose hasta cuando el ser humano será capaz de soportar. Ángel continúa caminando entre las tumbas y, como señalaba Kafati: "incluso, no puse la palabra FIN. El problema continúa existiendo".[26]

Para Kafati no hay esperanza y ni siquiera la rebelión vale la pena, no obstante, con su obra, el cine hondureño se inició con un trabajo de alto nivel: "*Mi amigo Ángel* es buen cine, ya más que experimental, muy realista, y a pesar de que la naturaleza cruda es muy pocas veces benigna, esta primera película hondureña no tiene nada de vulgar ni nada de ridículo. Es una película seria que podría ser presentada en cualquier festival de cine internacional, con la seguridad de que se daría la atención que se merece".[27]

Y como auguraba Villalba, Honduras, incluso cuatro décadas después de Mi amigo Ángel, está orgullosa de su director:

> Honduras puede estar orgullosa de su novel "regista". Un poeta capaz de traducir en imágenes una problemática viva, capaz de convertir las mismas imágenes en otras realidades en la mente del espectador; buitres que no son buitres, jaulas que no son jaulas, cementerios que no son cementerios, violaciones que no son violaciones, twist que no son twist, muerte que no es muerte. Es todo un país tensado en una doble y dolorosa realidad que se traduce en esos símbolos.[28]

Para Marisela Bustillo, productora de una nueva generación, quien además colaboró en el rodaje de *No hay tierra sin dueño*, *Mi amigo Ángel* tiene vigencia cuarenta años después, es como un "álbum de fotos de familia" de la Tegucigalpa de su infancia: "Yo nací en 1963, entonces yo veo el ambiente en que vive mi mamá y mi papá en esos días. Para mí y para cualquier hondureño, esa película es la infancia. La gente dice que qué lindo se miraba cuando Tegucigalpa tenía frondosos árboles, cuando había un río que tenía agua. Me asombra ver una ciudad que yo no conocí".[29]

Asimismo, encuentra vigencia en los problemas que trata: "*Mi amigo Ángel* presenta la misma realidad de ahorita. Eso es lo que me da cólera. Sami tenía esa sensibilidad para captar nuestra realidad, lo que la gente y los políticos quieren esconder. Entonces vos ves los niños en la calle, siguen las violaciones y la violencia doméstica ha crecido más. Entonces *Mi amigo Ángel* todavía tiene vigencia, es un mensaje muy apto, desgraciadamente."[30]

Después de abordar los conflictos urbanos, Sami Kafati decidió trabajar el problema fundamental de los países latinoamericanos: la tierra. El rodaje de *No hay tierra sin dueño* se inició en 1986 y concluyó tres años después, en 1989, ya que se trabajó los fines de semana, por temporadas, no de manera continua. El financiamiento provino del mismo Kafati, de sus familiares y amigos. Los actores no cobraron y sólo se pagó a

algunos campesinos que fungieron como extras. Como asistentes y técnicos, se integraron algunos estudiantes como Francisco Andino, Marisela Bustillo, Miguel Martínez, Juan Ramón Mairena, Carlos Pineda, Germán Pagoada y Napoleón Pineda. El actor Fosi Bendeck, quien colaboró a menudo con Kafati, también participó en el filme, tanto como intérprete como en la parte técnica. Rodada en blanco y negro, en 16 mm, la película se realizó con actores de teatro, sin experiencia cinematográfica. La historia aborda la problemática rural, tema emblemático de la cultura latinoamericana:

> El filme de Sami Kafati, lejos de copiar el discurso oficial sobre la realidad nacional (aquel de las entelequias y malabarismos verbales), hurga con el ojo imparcial de la cámara, en el cieno de nuestros pecados capitales: la corrupción, el abuso de poder, el crimen autorizado; la connivencia política, la patética prostitución y la infinita capacidad para olvidarlo todo. Como transfondo, el dolor y la trágica vicisitud de un pueblo embrutecido por el látigo y anonadado frente a su circunstancia.[31]

La historia gira alrededor del terrateniente del pueblo, don Calixto, padre de varios hijos, dentro y fuera de la familia y centro de la trama, como arquetipo del poder y responsable de todas las miserias.

Don Calixto viaja a la capital, pues su familia va a festejarle el cumpleaños. En la fiesta se encuentran los personajes claves de la sociedad: el coronel, el obispo, el banquero y el empresario, quienes discuten sus problemas mientras el ministro y el industrial estadounidense se dedican a hacer negocios con el beneplácito de los funcionarios de turno. De regreso al pueblo, don Calixto visita a su amante, Claudia, esposa de Eduardo, un profesor alcohólico que, conociendo esta relación, la acepta, humillándose. El profesor intenta volver a la capital para curarse de su enfermedad, pero la negativa de su

mujer provoca que la asesine, así como a su pequeña hija, para luego presentarse frente a don Calixto y suicidarse.

El núcleo del argumento es la tierra. Por una parte, Don Calixto se ha enfrentado con Fidencio, un campesino que no quiere deshacerse del terreno que le ha pertenecido por décadas. El alcalde del pueblo se pone servilmente a la disposición del terrateniente y logra expropiarle el terreno, pero, en la discusión, Fidencio es asesinado por el sargento. Por otra parte, Lorenzo, joven campesino y ahijado de don Calixto, tiene una relación con Carmen, hija natural del terrateniente, quien está embarazada. Lorenzo pretende casarse con ella e instalarse en un terreno que ha tomado como precarista y donde está construyendo una casa. Don Calixto le dice que allí "no hay tierra sin dueño" y que esa tierra es de él, pero Lorenzo continúa con sus planes. Don Calixto, sintiéndose culpable, visita la iglesia para confesarse, pero termina discutiendo con el cura y, para calmar su conciencia, deja una cantidad de dinero. En la hacienda, el cacique trata de convencer a Lorenzo de que desista de construir su casa, pero Lorenzo se niega. En un accidente automovilístico, Federico, el hijo de don Calixto pierde la vida. Al regreso del entierro de su hijo, mientras conversa con el alcalde y el cura, le notifican que Lorenzo continúa con la construcción de la casa en el terreno baldío. Don Calixto decide poner fin al problema e incendia la casa de Lorenzo. Éste, al ver sus ideales convertidos en cenizas, se le enfrenta, y es asesinado también por el sargento, quien continúa incondicional al terrateniente.

Kafati tampoco permitió que la palabra "fin" concluyera un filme sobre una problemática que aún no se ha resuelto y su obra sigue siendo desalentadora. Al conflicto de la tierra se unen el de la corrupción de los políticos, su servilismo y otros problemas, como la falta de educación y el alcoholismo.

Sami Kafati logró terminar una primera edición del filme en la mesa de montaje. Después de su muerte en 1996, algunos de sus amigos en Chile se interesaron en concluirla. Carmen Britto, montajista chilena, realizó el trabajo de edición y restauración de la copia y el fondo francés de ayuda al audiovisual, Fond Sud, escogió *No hay tierra sin dueño*, entre múltiples proyectos, para financiar su posproducción. Dos meses antes del fallecimiento de Kafati, el escritor Rigoberto Paredes decía: “Si esta película no se termina, todo el cine hondureño se quedará a medio camino, porque sin Sami será difícil creer en la existencia de un cine hondureño”.[32]

El filme fue finalizado en el año 2002 y se estrenó en las salas de cine de su país. Además, fue invitado a participar en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes, en Francia, y en el Festival de Tribeca, de Nueva York, honor jamás dado a un largometraje centroamericano.

Underground en Panamá

En Panamá, en 1967, se formó un pequeño grupo de aficionados al cine fundado por el cineasta Armando Mora junto con algunos estudiantes de teatro de la Universidad de Panamá que se hicieron llamar Cineclub Ariel. Dos años después, el grupo organizó el Primer Festival de Cine Nacional, en el cual se instaba a crear una identidad cinematográfica panameña. Los anuncios de prensa señalaban: “Por eso tú, amigo cineasta de Panamá, debes luchar por tus ideales cristalizados; no ceses en tu lucha de hacer del séptimo arte, una realidad en nuestro Panamá. Envía tu obra, que ella ha de ser la que estructure los cimientos del cine nacional, de una industria en gestación”.[33]

En dicho festival, participaron unos quince trabajos —algunos incluso pertenecientes a “zoneítas”—[34] y los galardonados fueron Julio Jaén, con *Censos nacionales de 1970*, Domicia-

no González con *Así es Chiriquí* y John Thurman Walden con *La metamorfosis de Allan Jones*, que obtuvo una mención. El gran ganador del certamen fue Carlos Montúfar jr., con el cortometraje *Underground en Panamá*, el cual obtuvo cinco premios en varias categorías.

Montúfar, hijo de un fotógrafo panameño, es un apasionado del cine y de la técnica fotográfica. De ahí que Mora lo invitara a integrarse al grupo, el cual se transformó en un "cine-taller": "Hicimos mucha inversión de nuestra parte, todo el equipo, teníamos procesadora, copiadora, editora, todo, luces, cuyas letras pagábamos, letras de 300 dólares mensuales, cuatro mil y pico de dólares, por amor al arte, porque ninguna de esas películas tuvo retribución económica alguna".[35]

Aparte del profundo conocimiento en técnica fotográfica, Montúfar considera que fue fundamental para su desarrollo ver mucho cine y leer sobre él.

> Yo tenía tres años de estar viendo cine-arte y leyendo lenguaje de cine, la temática del cine, antes de coger la cámara. Yo veía los clásicos norteamericanos, rusos, franceses, que conseguía por cerros. Estuve tres años viendo eso y estudiando la temática del cine. Cuando vi el anuncio de que en siete meses, había un certamen, trabajé un guión, y con toda la base fotográfica de la imagen, la estética de la imagen y la gramática del cine, elaboré el mensaje visual.[36]

El primer filme de Montúfar, *Underground en Panamá*, se inserta en el contexto del boom de la era espacial, de la conquista de la Luna:

> Yo había visto mucho cine *underground* o 'bajo tierra', que nació en los Estados Unidos, y vi que era una narrativa independiente, hacia la experimentación. Entonces hice la técnica del cine *underground*, pero con una imagen clásica, nítida y en foco. Trabajé con



Carlos Montufar realizó múltiples filmes experimentales en Panamá.

> maquetas del Apolo, de la Luna, con grabaciones de las conversaciones de la conquista de la Luna, que incorporé a la banda sonora, y con situaciones vivas, reales de Panamá. Eran metáforas de lo que yo había visto, era algo totalmente nuevo aquí, el *underground* tuvo mucha acogida en Estados Unidos y Europa.[37]

La película no tenía una narración propiamente dicha, sólo imagen con música rítmica y sonido incidental de los astronautas. Lo interesante fue el contraste entre el sueño de ir a la Luna y la realidad de lo "subterráneo" de la ciudad de Panamá, su pobreza.

El mismo año de creación de *Underground en Panamá*, Carlos Montúfar realizó *Nosotros formamos una multitud*, también en blanco y negro, con base en fotografías suyas y con música

del compositor panameño Roberto Enrique. Al año siguiente, realizó *Lógica infantil*, también en blanco y negro, pero con una duración de veinte minutos. La historia, inspirada en un poema y con guión de Armando Mora, plantea de manera lírica la relación entre un niño y su madre muerta, a partir de una fotografía.

El siguiente trabajo, *Escultura efímera*, realizado a colores, fue filmado, junto con otros cortos, con los alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas:

> se hizo en un día, en la Plaza de la Catedral. Luego realicé una colectiva con todos los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas, bajo mi dirección. Más tarde, un estudiante produjo un cortometraje que se proyectó en el Instituto Panameño de Arte, que ahora es el Museo de Arte Moderno. Todo se hizo en 16 mm: tres cortometrajes en nueve meses y no hubo ningún respaldo de nada.[38]

En 1971, Montúfar realizó *El amanecer de una raza*, a colores. Rodada en el archipiélago de San Blas, Montúfar estuvo casi un mes filmando los rituales y la vida cotidiana de los indios kunas. El filme se transmitió en la televisión y en varios espacios alternativos como la Universidad de Panamá y la Casa del Periodista. También se presentó en el Festival Panamericano de las Artes, en Cali, donde el trabajo de los panameños causó muy buena impresión:

> Según afirmaron los entendidos de cine, en su mayoría integrantes del Cine Club Cali, jamás por sus mentes pasó, ni en broma, que en Panamá se estuviera desarrollando un cine de vanguardia de la calidad y el contenido social como el que presenciaron durante una hora de función. Esperábamos burdos documentales sobre el Canal de Panamá y las actividades de los gringos en Panamá, pero jamás cine arte de carácter social.[39]

En el año 1972, Montúfar realizó *El Canillitas*, de nuevo en blanco y negro, el cual se aproximaba a temáticas desarrolladas por otros centroamericanos como Kafati, Cotto y Polío. Es la historia de un niño vendedor de periódicos —interpretado por Abdiel Rodríguez— que recorre la ciudad.

Por último, ese mismo año, Montúfar realizó *La soledad de Ana*, también en blanco y negro, de veinte minutos de duración y con la actuación de Esperanza Salazar. No obstante, este filme no pudo ser concluido.

Por su parte, Armando Mora también realizó un par de cortos, *La tierra prometida* (1971), presentada en el Festival de Cali, y *Cuartos* (1972), basada en un poema de Demetrio Herrera Sevillano.

Ambos cineastas realizaban todos los aspectos de la producción cinematográfica y nunca lograron que nadie los patrocinara o les diera algún tipo de apoyo. Si bien era la época en que se podía revelar en Panamá, con la llegada del video, no quisieron invertir en equipo nuevo. Mora se fue a estudiar a París y Montúfar se quedó trabajando en publicidad. Cuando se fundó el GECU, Montúfar —que sin duda hubiera sido un aporte al grupo en el campo técnico y estético— no fue invitado a participar, posiblemente por asuntos ideológicos. El preciosismo y rigor en la fotografía de Montúfar parecería irreconciliable con la “estética de la pobreza” o el “cine imperfecto” que predominaba en el GECU, como parte de la corriente del entonces nuevo cine latinoamericano.[40]

En el año 1993, unos jóvenes videastas, conociendo la trayectoria de Montúfar, le pidieron que fotografiara un cortometraje, *Pequeños novios*, para participar en el concurso Maxell. Nuevamente, como dos décadas antes, Carlos Montúfar arrasó con los premios del certamen.

José David Calderón y el encierro vital

José David Calderón se inició en la radio en los años cuarenta, donde escribió guiones para radionovelas, por lo general de temas salvadoreños.

En 1950, compró una cámara de 8 mm y filmó el documental *Nuestra Tierra*. Pero no sería sino hasta que laboró en YSU, empresa que se preparaba para iniciar transmisiones por televisión, que recibió capacitación cinematográfica. La empresa lo envió a Televicentro de México (ahora Televisa) y a la CMQ de Cuba para observar el trabajo de ambas televisoras. Al volver, alternó su labor en la televisión con la escritura, participando también en un grupo de teatro. En esa época escribió algunas obras teatrales, entre las que se encuentran "Oropel", ganadora en los Juegos Florales de Quezaltenango de 1955 y "La puerta cerrada", la cual obtuvo el primer lugar en el Certamen Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Guatemala, en 1968.[41]

En 1966, Calderón fundó su propia empresa de producción cinematográfica, Cinespot, con la cual produjo comerciales, documentales y un noticiero de espectáculos llamado *Cinespot: el suceso en la pantalla*, de una duración de quince minutos, presentado mensualmente antes de las funciones cinematográficas y que se mantuvo de 1966 a 1970.

Calderón realizó también algunos "experimentos" argumentales como *El río de oro*, una película de ficción, de unos 28 minutos de duración. Para el autor: "es una fábula sin mayor importancia [...] experimentos en 8 milímetros y escaso presupuesto".[42] Es una fábula moral. En la obra, aparecen dos personajes, un hacendado, especie de cacique de pueblo, que un día se encuentra en el río a un indio que anda buscando pepitas de oro. El hombre se divierte colocando monedas que el indio cree que son obra del cielo, por lo que le agradece diariamente a Dios por el milagro, hasta que un día, el caci-



José David Calderón se ha mantenido activo en el ámbito audiovisual salvadoreño por más de 40 años

que se atrasa y el indio cree que le está robando su tesoro, por lo que lo mata.

En 1969, José David Calderón filmó el largometraje centroamericano más visto de la época. ¿Cómo no? Se trataba de un documental sobre la clasificación salvadoreña al Mundial de Futbol de México 1970: *Pasaporte al Mundial* (1969): "'¡Por fin llegó el día! *Pasaporte al Mundial*... En toda su magnitud y con precisión de detalles el gol de Mon Martínez ¡en cámara lenta! ¡El apoteósico recibimiento!', anunció la cartelera cinematográfica de *La Prensa Gráfica* el 14 de noviembre de1969".[43]

Pasaporte al Mundial logró un éxito de taquilla importante para la productora en un momento cuando el país atravesaba una recesión económica debido a los conflictos que se vivían con Honduras. Esto animó a Calderón a realizar, al año siguiente, una película más ambiciosa: *Los peces fuera del agua*. Para este primer largometraje argumental, Calderón adaptó su pieza teatral *La puerta cerrada*. La producción del filme,

como es el caso de la mayoría de películas realizadas por centroamericanos, fue un trabajo un tanto artesanal, como señala el crítico Héctor Ismael Sermeño: "como en toda producción quijotesca se filmaba durante los fines de semana, los actores no cobraron, a veces se usaba una sola cámara, los exteriores eran difíciles de filmar sin grúa o rieles. Sin embargo, nada de eso impidió el buen resultado."[44]

En una tesis sobre el cine salvadoreño[45] también se anotan varias de las dificultades que tuvo el filme para concretarse en la pantalla:

> La producción estuvo marcada por la austeridad. Ejemplo de ello fue que para ahorrar costos se adquirió un lote de película vencida, lo que al final resultó ser una pérdida de tiempo y dinero [Cytec cultura, 1997].
>
> Ya finalizada la filmación del material, Calderón se dirigió a México, donde enfrentó un nuevo obstáculo que retardó el nacimiento de 'Los peces fuera del agua'. Los laboratorios donde reveló el negativo no imprimieron la numeración referencial del material en un 80 por ciento de la película, lo que obligó a Calderón editar cuadro a cuadro el largometraje para hacer coincidir el sonido con la imagen. El trabajo que debió haber sido terminado en tres semanas, concluyó en seis meses (Calderón, 1987, 164).[46]

Una vez finalizada la edición, Calderón no se sintió satisfecho y retuvo la película por algunos días, pero un gerente teatral español —que manejaba ocho salas— le propuso exhibirla con condiciones ventajosas y la presentó como una "gran premiere". *Los peces fuera del agua*, anunciada como la "primera película hecha en el país, se exhibió el 22 de diciembre de 1971 en una función privada en el cine Fausto.[47]

El filme se presentó después en el cine Caribe y luego en el Darío, el Central, en Santa Ana y en San Miguel. También se exhibió en California, con el fin de recaudar fondos para los

damnificados del terremoto de Managua, acaecido en diciembre de 1972. Si bien la cita recuperó en gran medida los costos (unos cincuenta mil dólares del momento), no repitió el éxito económico que se había logrado con *Pasaporte al Mundial*.

Según Sermeño, el público de la época también la encontró "muy intelectualizada y lenta",[48] aún cuando él considera que es la mejor película del cine salvadoreño: "*Los peces fuera del agua* es una buena película, la mejor jamás hecha en el país. Ha resistido el tiempo. A casi 30 años de su gran estreno en el entonces lujoso cine Caribe, conserva una vigencia increíble para un cine que no es industria y que no posee grandes estrellas".[49]

Los peces en el agua es la historia de dos hermanas, Olivia, la "artista", soñadora e inestable emocionalmente, y Ester, la mayor, viuda, que se "sacrifica" por el genio de la menor. Olivia se crea un mundo propio, de ensueños, triunfos artísticos y muchos enamorados. Ester mantiene la estabilidad familiar sosteniendo las ilusiones de su hermana menor. Entre ambas se ha tejido una relación de complicidad y juego. Las mujeres habitan una gran vivienda, de la que salen poco; de hecho, la primera imagen muestra a Olivia tras las rejas de una ventana, lo que evoca de inicio la atmósfera de clausura.

No obstante, este mundo cerrado se abre a un tercero. Las mujeres deciden rentar una habitación y Julio, un actor teatral, la alquila. Este logra que las mujeres salgan de la vivienda y juntos van a un parque. En la noche, al regreso, mientras Ester se mira al espejo, Olivia continúa en sus fabulaciones, viendo vestidos de novia en revistas e imaginando que Julio entra a su habitación.

El filme va mostrando la cotidianidad del trío —leen, discuten sobre arte y literatura—. en el que Ester lleva el rol de "autoridad", mientras Olivia tiene una relación de mayor complicidad con Julio. Los personajes tienen en sus respectivas

habitaciones cajas, cajones, baúles y armarios donde acumulan recuerdos, fotos, trozos de periódicos, pedazos de sus sueños y sus vidas no vividas. De igual manera, en la sala, Olivia tiene una pecera, y le explica a Julio: "giran, van y vienen y no parecen aburrirse del mismo recorrido [...] charlan como dos comadres y ríen. A veces quieren huir y chocan sus narices, retroceden y no lo vuelven a intentar".

La pecera y la actitud de los peces, con "ese absurdo deseo de correr fuera de casa" es la metáfora que plantea el autor sobre la situación de encierro de las mujeres. Tanto Ester como Julio infantilizan a Olivia, a quien consideran irresponsable de sus actos. Julio le obsequia un animal de peluche e insiste en que las hermanas "abran la puerta" —aludiendo al título de la pieza original—. Sin embargo, ellas parecen no querer salir del mundo, mitad real, mitad imaginario, que han creado.

A partir de un cierto momento, el filme propone dos planos de realidad —el "real" y el imaginario— que el espectador no es capaz de discernir. El autor / realizador juega con la ambigüedad en una escena en la que Julio, al escuchar las "fantasías" de Olivia, irrumpe en su habitación. Mediante el montaje paralelo vemos, por una parte, a la pareja forcejear y, por otra, a Olivia correr por unos andenes. Julio cae de la cama y el forcejeo continúa. De nuevo Olivia corriendo por el andén. Finalmente, vemos a las hermanas limpiando el piso para luego abrazarse. Es una secuencia muy rápida, con planos cortos. Después de esto, Ester cierra la puerta y como si no hubiera pasado nada, prepara un té y se lo lleva a Olivia. Julio se va con sus dos maletas, mientras las hermanas beben el té.

Posteriormente, Olivia dice que no puede recordar lo que sucedió e intenta separarlo de lo imaginado. Ester le explica a Olivia que Julio se convirtió en "una bestia", que ella se desmayó e imaginó que lo habían matado y que lo enterraban en el patio trasero. Aunque todo parece aclararse, se insinua

que ésta puede ser una nueva “fantasía”, una versión para tranquilizar a Olivia. Se vuelve a mostrar el recuerdo / fantasía de Olivia.

Más adelante, vemos a Ester que escribe una carta mientras Olivia juega con el peluche. Las hermanas vuelven al parque donde habían estado con Julio y Olivia le cuenta a Ester que tuvo noticias de él. Esto pareciera permitir un nuevo equilibrio en la relación de las hermanas: “Podemos ser lo que fuimos”, dice Ester. En el parque, Olivia cree verlo, lo confunde.

Llega otra carta y Olivia no se la quiere mostrar a Ester. En dicha carta, Julio le pide perdón y le propone verse. Olivia imagina una huida con Julio, ya que dice no soportar a su hermana mayor, con lo que se evidencia que el equilibrio no se ha recobrado. Olivia empieza a hacer sus maletas y no quiere abrirle la puerta de la habitación a Ester. Finalmente, le confiesa que va a huir con Julio y Ester le descubre la “realidad”: es ella quien escribe las cartas, porque Julio fue asesinado por Olivia.

Ester quiebra la pecera, rompe la mentira y destruye definitivamente ese mundo imaginario e infantil, “a puerta cerrada”, que las hermanas habían creado. Finalmente, sobre la imagen del mar, una gaviota vuela, en libertad, mientras la *voz* en *off* de Julio dice: “Usted no ha sentido alguna vez ese absurdo deseo de correr fuera de casa. Ellos también, mírelos. De pronto arremeten como queriendo escapar. Pero claro, se golpean la nariz y retroceden asustados y no lo intentan más. Sabe qué pasa. Que han perdido el valor”.

Volvemos a una imagen de Olivia tras las rejas de una ventana, mientras suena el tictac de un reloj.

José David Calderón logra crear una atmósfera opresiva, gracias al escaso número de personajes, al hecho de que prácticamente todas las acciones se desarrollan dentro de un solo espacio —una casa antigua—, a una fotografía en blanco y negro altamente contrastada y mediante unos parlamentos dichos con

precisión y pausas adecuadas, sin temor a imprimir un ritmo lento, el cual es necesario para la construcción del ambiente.

Como evidencia el título de la obra teatral, *La puerta cerrada,* prácticamente una cita de la célebre pieza de Jean Paul Sartre, *A puerta cerrada,* el filme posee una evidente influencia del existencialismo. Olivia es un personaje construido y destruido por su hermana mayor, quien la aliena para vivir, a través de ella, sus sueños frustrados / imaginados. La angustia de existir, el absurdo mismo de la vida —los peces dándose permanentemente de narices contra el vidrio, dando vueltas siempre en círculos— son temas que se proponen en el texto fílmico. Como en *A puerta cerrada, Los peces fuera del agua* muestra que "el infierno son los otros". Ester es quien juega con Olivia y si bien Julio intenta liberarla, Ester no quiere que el equilibrio se derrumbe. Es la puesta en escena de la angustia de las hermanas frente al absurdo del mundo.

La gaviota y el mar, expresiones de la libertad, parecieran ser sólo posibles con la muerte, por lo que el único ser que se libera es el extraño: Julio. Por otra parte, el filme muestra el absoluto de la soledad. Las hermanas se refugian en sus sueños, en sus fantasías y en sus recuerdos. Cada una, sola en su habitación, recurre a diversas estrategias para sobrevivir la soledad, pero esto nunca se logra.

Después de *Los peces fuera del agua,* José David Calderón realizó una película llamada *Izalco* (1972), de unos diez minutos de duración y en blanco y negro. Su objetivo era ayudar al cura de dicha comunidad: "se hizo con la colaboración de toda la gente, de los aborígenes de ahí. Se recrearon ritos y fiestas. La película no tiene un hilván, sino que se cuenta cómo se vivía en esa época, los ritos, la combinación religiosa y pagana que ellos acostumbraban, la campana que habían heredado de la iglesia del rey de España, etcétera".[50]

Sin embargo, lo que pretendía Calderón era producir un cine comercial que por lo menos recuperara la inversión. Ba-

jo los consejos de un colega, Calderón se propuso realizar una historia accesible, en color y con una actriz de renombre. El proyecto, titulado *Pájaros sin nido,* que debería haberse realizado en 1979, contaba con la presencia de la actriz mexicana Angélica María, muy popular en ese entonces:

> Estábamos programados para filmar el 1 de noviembre de 1979 cuando el 15 de octubre se dio un golpe de Estado al general Carlos Humberto Romero, y todo el mundo se quedó como en suspenso. Nosotros suspendimos el proyecto de inmediato. Yo le hablé a la actriz y le dije que no viniera todavía, que íbamos a esperar porque creíamos que esto iba a pasar pronto. Pero no. La cosa fue un detonante para lo que sucedió después. Una guerra de 10 a 15 años. Y entonces el proyecto se quedó así, en nada.[51]



Isabel Dada es la protagonista de Los peces fuera del agua *(1969), de José David Calderón.*

Años después, José David Calderón pensó revivir la idea, pero se dio cuenta de que ya ésta se había añejado y que no funcionaba en tiempos de guerra. Veinte años más tarde y con los acuerdos de paz firmados, en 1999, Calderón formó un grupo de apoyo y fomento al audiovisual, Fundacine, el cual realizó un cortometraje en video, en coproducción con la Universidad de El Salvador, titulado *El hombre de una sola mujer* (2001).

El cortometraje es la adaptación de un cuento de Ramón González Montalvo, titulado *La cita*. Ubicado en un contexto rural, es la historia de un triángulo amoroso, en el cual la mujer deja al marido para irse con un hombre que, finalmente, la rechaza. Lo interesante del relato es el cuestionamiento al "machismo", ya que éste se encuentra más inculcado en la mujer que en el marido, quien pacientemente acepta que ella se vaya con el otro y vuelva despreciada por él. Un tema clásico, planteado desde una perspectiva novedosa, que permitió a Calderón retornar a la producción de imágenes en movimiento.

Vargas Ruiz: entre Buñuel y Serrat

Rafael Vargas Ruiz es un cineasta de profesión, de pasión y de perseverencia. Realizó el primer filme netamente nicaragüense, de manera independiente. Luego se integró al equipo del Instituto Nicaragüense de Cine, fundó la Cinemateca Nacional, tiene más de veinte años de escribir en los periódicos sobre el séptimo arte y en 2003 asumió la dirección del Departamento Cinematográfico del Instituto de Cultura de Nicaragua. Su formación, en un principio, se realizó de manera autodidacta, quizá de la mejor manera posible: viendo cine.

> Mi recuerdo es que a mí me impresionó profundamente el cine. Yo me escapaba, dejaba las tareas escolares para irme a meter al cine, incluso llegué a establecer una especie de complicidad con los tiqueteros del cine. Yo como que vivía en la película, vivía lo que estaba pasando en la película. [...] En esa época uno podía ver cine francés, cine italiano, por decirte, directores como Jean-Luc Godard, Federico Fellini, LuchinoVisconti, cualquiera de los directores ingleses o alemanes. Este tipo de cine se distribuía perfectamente por nuestros países [...] y yo me sentía parte de ese mundo mostrado en ese tipo de filmes.[52]

No obstante, para un joven de la ciudad de León, en la minúscula Nicaragua, estudiar cine parecía una locura, por lo que Rafael Vargas debió estudiar arquitectura. Si bien sus ambiciones eran viajar a Europa, fue a México —un destino más cercano y más accesible—, en donde encontró, a la par de la Escuela de Arquitectura, un fuerte movimiento de arte, particularmente de teatro y cine, al que se incorporó, trabajando desde en escenografía hasta en dirección. Eran los años sesenta y México estaba en plena ebullición cultural y política.

Una vez de regreso, a inicios de la década de los setenta, se unió a un grupo que rescataba obras nicaragüenses y presentaba teatro y cine experimental. Esta agrupación —en la que participaron además Heysel Campos, Salvador y Carlos Gallo, y el propio Vargas Ruiz, entre otros— formó un taller sobre cine en la universidad, con el cual realizó su primera película en 1973: *Señorita*.

Ésta se filmó en blanco y negro, en 16 mm, con una duración de 18 minutos. El padre de Vargas fue quien la financió y fue finalizada de manera artesanal: “Cuando la revelamos la colgamos en los alambres donde se colgaba la ropa. Luego, vino la edición rudimentaria, ayudándonos con lupas y cosas de esas, cortada y pegada, o sea, se agarraba una ‘gillette’, se raspaba a los dos lados, se ponía el cemento y se pegaba”.[53]

La película fue proyectada en universidades con una buena acogida, aun cuando era un filme silente en plena década de los setenta.

Señorita es una historia que mezcla la culpa y el placer y combina una historia muy sencilla, con un lenguaje influenciado por el surrealismo del director español Luis Buñuel. Para el nicaragüense: "Buñuel rescata la identidad hispanoamericana, con esa combinación de religiosidad y un enorme complejo de culpa. Todo eso él lo rescata y nos lo pone de frente, como un espejo. Para mí Buñuel es un gran espejo de nuestra propia incapacidad de realización. Eso que nos impide la religión y sobre todo el sentimiento de culpa, el qué dirán".[54]

La historia está basada en una canción-poema de Joan Manuel Serrat, titulada "Poco antes de que den las diez", y bajo el espíritu de la totalidad de la pieza, pone en escena la situación planteada en la primera estrofa:

> Te levantarás despacio
> poco antes de que den la diez
> y te alisaras el pelo
> que con mis dedos deshilé
> y te abrocharás la falda
> y acariciarás mi espalda
> con un hasta mañana
> y te irás sin un reproche
> te perderé con la noche
> que llama a mi ventana.
>
> Y bajarás los peldaños
> de dos en dos
> de tres en tres
> ellos te quieren en casa
> poco antes de que den las diez.

Vete
se hace tarde
vete ya.
Y en el umbral de mi puerta
poco antes de que den las diez
borrarás la última huella
que en tu cara olvidé
y volverás la cabeza
y me dirás con tristeza
adiós desde la esquina
y luego te irás corriendo
la noche te ira envolviendo
en su oscura neblina.

Tu madre abrirá la puerta
sonreirá y os besareis
la niña duerme en casa
y en un reloj darán las diez.

El poema le sirve a Vargasruiz para hacer una crítica a la sociedad pueblerina que impone reglas del amor y del placer, las cuales conducen a conductas hipócritas. Es un cuestionamiento a nuestros pueblos pequeños, ¡infiernos grandes!, que viven del qué dirán, el cual muchas veces impide la verdadera felicidad. Vargasruiz, hace una alusión a su natal León, ya que la "señorita" del filme aparece con la falda a cuadros del colegio de señoritas La Asunción.

Lo novedoso del filme —para el contexto cinematográfico centroamericano— es el uso lúdico del lenguaje cinematográfico, que echa mano de recursos del surrealismo, en especial de asociaciones entre imágenes, sobre todo la relación que se establece entre sexo y culpa: "El argumento nos sumerge en un mundo donde el ensueño y la realidad conviven en un mismo plano de existencia, con seres huma-

nos debatiéndose como títeres de un destino que los aferra al mudo lenguaje de sus temores, ansias y apetitos ancestrales”.[55]

La presencia de la religión —como institución culpabilizadora— se condensa en imágenes de la Biblia y, particularmente, en la reiteración del símbolo de la cruz que aparece arriba de la cama, en la pared, e incluso con el personaje masculino, amarrado a ella. Otros elementos de religiosidad —el rosario, el escapulario, las espinas de la corona de Cristo, un vestido de primera comunión— se presentan en un espacio que “debería” proponerse como erótico, aunque más bien plantea una atmósfera cerrada, de obsesión y culpa, que logra anular el placer. Todas estas imágenes se asocian de manera más o menos libre, lo que convierte a *Señorita* en la única película de base “surrealista” de Centroamérica.

El “pequeño príncipe” de Baltazar Polío

Baltazar Polío estudió cine en Francia en los años setenta. Al regresar, fundó una empresa de cine publicitario, Zoom Productions, en la cual, con restos de película que utilizaba para la publicidad, realizó su primer cortometraje experimental: *Topiltzín* (1975).

Con *Topiltzín* —“pequeño príncipe” en náhuatl—, Polío, al igual que Cotto y Kafati, posa su mirada sobre un niño vendedor de periódicos en la ciudad de San Salvador.

Con una cámara bolex de cuerda, la película (hecha en 16 mm, a color, de veinte minutos) se realizó los fines de semana, por lo que el rodaje duró casi un año. Los recursos económicos de Polío, como los de casi todos los cineastas centroamericanos, fueron escasos. Contó con la colaboración de otro camarógrafo salvadoreño, Guillermo Escalón, quien ya había realizado el cortometraje *Guatemala, dos religiones*

(1973) sobre la celebración de la Semana Santa en Antigua. También obtuvo el apoyo de Leopoldo Herrera, otro camarógrafo:

> "a veces los accidentes o las necesidades nos hacen crear cosas sin ninguna intención, pero que resultan lindas" (Herrera, 20/06/02). La creatividad con la que Polío solventó la falta de recursos técnicos es muestra de ello. La diferente calidad de las imágenes filmadas (en blanco y negro) por una cámara y otra, se hizo evidente al ver la primera copia de la película, por lo que Polío y Herrera buscaron una forma de unificar el material. La solución fue aplicar un filtro sepia a una segunda copia de 'Topiltzín'. Para el espectador que ignora este detalle, el filtro sepia se vuelve un elemento expresivo y visual utilizado intencionalmente, cuando en realidad fue sólo producto de la necesidad de corregir una deficiencia.[56]

El filme nunca pretendió ser comercial y su exhibición estuvo reducida a círculos universitarios y culturales, aun cuando se presentó también en Estados Unidos, en el Festival de Cine de Bilbao, España, y en la I edición del Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba.

Topiltzín arranca con un perro ladrando. Amanece y vemos el volcán como telón de fondo de la ciudad de San Salvador. Una mujer con una vasija pasa frente a una construcción mientras la gente va poblando las calles. El día en la ciudad comienza y la cámara sigue al pequeño príncipe en su cotidianidad: juega con un palo, camina por las calles, atraviesa el mercado, mientras oímos el bullicio de la gente. El niño come una tortilla y luego ingresa a un parque: "Los príncipes también juegan, y este tiene el parque Cuscatlán a su disposición. Sus pies descalzos suben los escalones que llevan al deslizadero, y la cámara sigue, uno a uno, sus pasos. El príncipe abandona el parque: salta una barda y la cámara sigue su escalada y su descenso".[57]

Pero al jugar, Topiltzín comprende la dimensión de su destino y llora. Recoge los periódicos que debe vender y se sube a un autobus, mientras la cámara continúa acompañándolo en su trayecto. El niño está triste. A través de una malla ve imágenes de otros niños felices, pintadas en la pared de una escuela. También ve a los soldados que "salvaguardan el orden" de la sociedad. Una rápida secuencia muestra a unos niños deportistas, un río sucio, lleno de basura, donde Topiltzín desnudo se sumerge en las aguas. Abundan los planos de detalle del cuerpo del niño.

El sonido de una flauta acompaña una imagen panorámica de la ciudad. Se muestra a un hombre que fabrica una flauta con el nombre Topiltzín y se la entrega al niño. La música lo consuela y el niño feliz, baila y toca, como si el arte fuera lo único capaz de separar la vida de la muerte. Aparece el sol y la imagen se congela en el rostro del pequeño príncipe de nuestras miserias.

En 1976, Baltazar Polío emprendió la realización de su segundo cortometraje experimental: *El gran debut*. Leopoldo Herrera no intervino en esta producción, pero recuerda: "Baltazar se entusiasmó mucho con el surrealismo. Era idea de él. Pero yo era más aterrizado, en el aspecto de hacer una película para que se entienda".[58]

Guillermo Escalón y Carlos Valle, quien trabajaba para la empresa Cinespot, acompañaron a Polío en esta nueva aventura: "Aunque no perdió su carácter experimental, la realización de esta película fue más compleja y se contó con más recursos, entre ellos un elenco más numeroso, iluminación, trípode, estudios (Cinespot, de David Calderón) y película a color".[59]

La historia de *El gran debut* también es la de un niño y sus sueños, esta vez de convertirse en un gran artista de circo. Pero el drama es justamente que el niño muere el mismo día de su debut, el cual se convierte en su funeral.

En 1977, Polío realizó el documental *El negro y el indio*, un paralelismo entre estas dos razas, marginales y fundadoras de América Latina. Dicho filme se presentó en El Festival de la Juventud y de la Paz de La Habana, en 1978.

Con la crisis política, Polío se vio afectado en su labor como productor publicitario. Además, como había realizado trabajos para la guerrilla y fue descubierto, decidió emigrar a San Francisco, California, donde continuó en el audiovisual con *Anatomía de un mural* hasta su muerte prematura, a mediados de los años ochenta.

Fosi Bendeck o la locura del poder

El actor teatral Fosi Bendeck, asistente cinematográfico y amigo personal de Sami Kafati, realizó en el año 1977 quizá una de las obras cinematográficas más peculiares y personales de la región: *El reyecito o el mero mero*.

Fosi Bendeck estudió teatro, pantomima y cine en ciudades como Nueva York, México y Roma. La suya no fue una formación sistemática, sino un aprendizaje disperso combinado con diversas experiencias.

Durante su niñez sus padres habían tenido salas de cine, lo que lo había familiarizado con las imágenes en movimiento. Cuando conoció a Sami Kafati, empezó a ayudarlo "cargándole el equipo", pues el cineasta había sufrido una operación de corazón siendo muy joven: "Como yo le ayudaba a él, él me ayudó a mí en *El reyecito o el mero mero*. Con el equipo de él hicimos la película. El también hizo cámara y su esposa hizo el sonido".[60]

La película se rodó en una casa abandonada, con muy pocos recursos pero con entera libertad creativa: "El reyecito o el mero mero, con argumento, dirección y actuación de Fosi y con fotografía de René Dávila y Sami Kafati [...] Es una



Sami Kafati y Fosi Bendeck trabajaron conjuntamente en diversos proyectos.

película hecha entre amigos y en la que participan hasta los hijos menores del director, porque como dice Fosi: 'este es un cine pobre pero no por eso un pobre cine'".[61]

El filme es un largo monólogo, una reflexión sobre el poder y la condición humana, que lanza un rey que domina el mundo desde su trono. La película se desarrolla en dos niveles: la historia del rey, que incluye a muchos otros personajes, y la del mundo que él domina. El rey/loco se transforma en una serie de personajes de la historia de la humanidad: el dictador nicaragüense Anastasio Somoza y el director del FBI, Edgar J. Hoover, un hombre que controló a muchísimos políticos estadounidenses durante casi cincuenta años. Se abordan problemas de ese momento —y algunos de la actualidad—, como el de la lucha entre católicos y protestantes en Irlanda, el del apartheid en Sudáfrica, con un personaje como Nelson Mandela; los

conflictos entre Israel y Palestina, el viaje de Richard Nixon y Henry Kissinger a China, el mandato de Stalin, son algunos de los temas. Bendeck explica cómo se tomó ciertas libertades que lanzan el filme por la vía del absurdo: "Stalin rezando el rosario y hablando de los rusos, de la Segunda Guerra Mundial y todo lo demás y habla también sobre la llegada de las multinacionales y el cambio que van a vivir todos estos países".[62]

El director explica algunos de sus personajes, los rudimentarios efectos que realizaron y las "citas" cinematográficas del filme:

> Después viene el Anticristo. Con una cosa extraña que encontramos, una de esas lámparas como de Aladino que con carbón echaba humo, y ese fue el efecto que hicimos atrás, entonces hacía ruidos, y decía "he vuelto". Entonces habla como una especie de Anticristo. Después una guerra final que hace como cangrejos a todas las naciones. Es ahí donde pongo la bomba de neutrones. El personaje en el poder tira bombas de neutrones, que eso Carter lo había prohibido, pero es una de las armas más peligrosas que hay porque destruye todo lo que es vida, menos lo material. Y resulta que se supone que la tiran y de ahí viene una bomba, yo no recuerdo si vi primero *Doctor Insólito* o fue después.
>
> Hay una parte donde viene la muerte, entonces ahí yo me inspiro en *El Ciudadano Kane*. Tengo barcos, tengo industrias, que cómo te atreves a venir por mí, muerte, le dice, entonces, pum, pum, golpea los portones, así se oye, cómo se mueven los portones y después el hombre muere, se está muriendo".[63]

El rodaje duró doce días y se filmó prácticamente en directo, incluso con improvisaciones; el personaje se presenta con un solo vestuario, con botas y en una especie de trono. Los cambios fundamentales se realizan en la actuación, en la voz, que puede pasar del baile, al canto o al rezo: "hay una oración

en donde está el tema ecológico, Toda una oración en que el personaje está clamando que vuelva Dios y no vuelve".[64]

La idea de Bendeck era plantear el engaño como el origen de los desastres de la humanidad:

> La oración final dice, no engañaré al amigo, no engañaré al hermano, no engañaré a nadie, el engaño desaparecerá de la faz de la Tierra. El origen de todo mal es el engaño, a todo nivel, o sea que se engaña por todo. Entonces está lo que es la avaricia, el dinero. La cámara empieza a retirarse y termina entre telarañas, ya petrificado por el tiempo. Sami tenía una máquina de hacer telarañas que trajo de Estados Unidos para hacer unos comerciales. Entonces aproveché eso.

Pero, sin duda, el tema fundamental de la película es el poder. El absurdo del poder —la locura misma que lo entraña— hace que el filme no pierda su vigencia. Al final de la película, en el momento de los créditos, Bendeck coloca una canción y en la imagen vemos a todos los que participaron, incluso a sus hijos. Si bien Kafati le sugirió que no incluyera un tema alegre después de una obra trágica, para el director eso formaba parte de su visión del absurdo. Y con esa visión absurda —un tanto irónica— el mismo Bendeck define su obra: "En resumen es casi una obra maestra que hay que guardarla porque puede llegar a convertirse en una curiosidad folklórica. Han de haber notado que el que escribe es el que se está haciendo más propaganda: es lógico para justificar el esfuerzo".[65]

Después de *El reyecito o el mero mero*, Fosi Bendeck realizó un documental, *Los Dolores*, sobre el mercado central de Tegucigalpa. Posteriormente se ha dedicado a la docencia, impartiendo clases de cine y luchando por consolidar una cinemateca nacional.

LOS INICIOS DE JUSTO CHANG Y LUIS ARGUETA

Los años setenta también fueron los del inicio del trabajo cinematográfico de Justo Chang y Luis Argueta. Ambos habían realizado estudios de cine y se consagraron en estos primeros años al cine experimental.

El primer ensayo de Justo Chang, de una hora de duración, se titula *Superman 1,2*. Este trabajo, así como los siguientes, los realizó en Estados Unidos, donde estudiaba arquitectura. Más tarde hizo los cortometrajes *Domingo en la mañana* (1974), *El tiovivo* (1975), interpretado por Luis Argueta, a quien había conocido en la Universidad de Michigan, y *El apartamento* (1975). Se filmaron en super 8 de manera muy artesanales, como el mismo autor señala: "eran muy privadas [las películas] y yo era el único actor, el director y todo. Yo hacía todo eso y de cierta manera tenía una vergüenza. Como no conocía un montón de efectos y cosas de ese tipo. Estas películas las hice fuera de Guatemala pero eran totalmente fuera del contexto norteamericano. Son películas guatemaltecas porque se sitúan aquí y representan el verdadero espíritu guatemalteco".[66]

A su regreso a Guatemala, Chang impartió cursos de cine en super 8 y trabajó durante un tiempo en la cinemateca universitaria. Igualmente, produjo el cortometraje *No se responde por objetos olvidados* (1978), con la colaboración técnica de Argueta. Por su parte, este último inició estudios de lenguas romances en la Universidad de Michigan, mientras llevaba cursos libres: "Yo me inscribí en un curso de cine super-8 y fue allí, usando el libro sobre cine independiente de Edward Pincus, como texto, que adquirí mis primeros conocimientos sobre cine".[67]

Argueta realizó un primer cortometraje en super 8, *La ardilla* (1970), a color y sin sonido. "Ese verano, junto a mi amigo peruano Jorge Fitzgerald y en su automóvil, emprendimos

un viaje hacia el área de Traverse City. Nuestro objetivo era hacer un documental sobre los trabajadores migrantes mexicanos que pasaban el verano trabajando en las plantaciones de cerezas de esa área del norte de Michigan".[68]

Al año siguiente, realizó *Oma* (1971), también en super 8, a color y sin sonido. El filme es el primer corto experimental de Argueta bajo la influencia del teatro del absurdo. Él mismo la define como una "peliculita expresionista, experimental y semiabsurda", y sintetiza la historia:

> En un sótano oscuro un grupo de personas, hombres y mujeres, vestidos con túnicas blancas esperan. Dos individuos vistos de la rodilla para abajo entran. Los de túnicas blancas se arrinconan temerosos, hasta que los que han entrado salen, habiendo dejado en medio del suelo un pollo asado. Los de túnicas blancas se pelean por el pollo y lo devoran.
>
> Una vez que han terminado de comer, vuelven los individuos sin rostro y con lujo de violencia los sacan del sótano.
>
> La última imagen es un hombre con un turbante blanco y una capa negra, paseándose por un cementerio de automóviles y luego por un bosque soleado.[69]

La película es también una reflexión sobre el poder del cine: "una meditación sobre el poder de una cámara: un grupo de personas se prestaba a actuar como animales hambrientos simplemente porque lo harían frente a una cámara".[70]

Al año siguiente, Argueta estrenó su primer cortometraje en 16 mm, *Perdón del gato rabón* (1973). Además, concluyó su tesis sobre adaptación cinematográfica de tres obras de Fernando Arrabal: *El triciclo*, *Cementerio de automóviles* y *El laberinto*, y realizó *El triciclo*, un filme de sesenta minutos en 16 mm.

En 1976 filmó su primer cortometraje en Guatemala, *Navidad guatemalteca*, que, como él mismo señala, es "una elegía

a la destrucción del país, de sutil tono político, representada por la ejecución en cámara lenta de un pavo”.[71]

En 1978 realizó un documental sobre el impacto de los pesticidas en las zonas algodoneras de la costa sur de Guatemala: *El costo del algodón*. Su proyección fue prohibida en Guatemala, no obstante ganó premios en Francia y pudo ser exhibido en Suecia y en la televisión educativa de Estados Unidos.

El filme explica mediante una *voz* en *off* que Guatemala es el primer país exportador del área. La imagen de unos *blue jeans* —cien por ciento de algodón—apela directamente a los espectadores y así nos incluye en el filme. Y en ese sentido, nos hace cómplices de las consecuencias de usar prendas de algodón: los daños de los pesticidas en el ambiente y en los campesinos. Mediante entrevistas a productores, pilotos, especialistas, ecologistas, comprendemos el daño que producen los pesticidas, así como la insuficiencia de la legislación al respecto.

Las comunidades indígenas son las que cultivan mayormente el algodón; los niños juegan desprevenidamente en los campos, mientras el viento lleva el veneno en el aire. Los trabajadores enfermos dan testimonio. Los ríos, la fauna y la carne misma están contaminados. Y esto es justamente lo más grave que muestra el filme, desde el punto de vista político: la carne contaminada de nuevo es exportada a Estados Unidos. Si la detectan, la rechazan, pero el filme asegura que los exámenes son superficiales y el veneno se devuelve al país que produce los agroquímicos.

Después de este documental, Argueta se instaló definitivamente en Estados Unidos y no volvió a producir cine en Guatemala hasta su largometraje *El silencio de Neto* (1994),72 uno de los filmes más importantes del cine centroamericano de los últimos años.

ENTRE CIENCIA Y PASATIEMPO

El volcán se vuelve una pasión, una locura.
Cuando yo no voy al volcán un domingo siento como
que hice algo malo. Lo más que me paso sin ir, sin
que me dé cargo de conciencia, son dos semanas.
ALFREDO MACKENNEY

CENTROAMÉRICA GANA CANNES

Marcel Reichenbach es el único centroamericano[1] que ha obtenido dos premios del Festival de Cannes, sin duda, uno de los reconocimientos más importantes en el mundo del cine. *Síndrome de pluricarencia infantil* (1957) y *Ángeles con hambre* (1959) ganaron el Gran Premio al Mejor Documental en dicho certamen.

Junto al pediatra Carlos Monzón Malice, Reichenbach había fundado la productora cinematográfica REMON en 1940 y realizado una serie de filmes con el objetivo de educar a la población guatemalteca en temas de salud. Títulos como *Diagnóstico clínico de la poliomelitis* (1952), *El niño y la amenaza blanca* (1953), *Diagnóstico de la tuberculosis* (1953), *Centro materno infantil* (1953), *Injerto de epolón en la órbita* (1954), *El labio leporino* (1954), *La neurocirugía en la epilepsia* (1954), *Ablación de tumor cerebral* (1954) son algunos de los trabajos dentro de esta línea que realizaron el médico y el cineasta.

El filme más célebre es *Ángeles con hambre* (1959), con la colaboración también del pediatra Moisés Behar, en el que se aborda el problema de la desnutrición infantil. Filmado en

hospitales de la capital y del interior del país, la cinta contó con el apoyo de múltiples instituciones estatales y privadas.[2] Respecto de este filme, Behar recuerda su integración al equipo de REMON: "'Esa misma noche quedamos en que yo debía trabajar el guión', recuerda Moisés Behar. Reichenbach y Monzón no lo pensaron mucho cuando leyeron su propuesta de narración. De inmediato la aceptaron y empezaron a filmar. Trabajaron durante seis meses, dedicando sus fines de semana y horas libres (las noches) para terminar su proyecto".[3]

Los personajes principales del filme son tres bebés recién nacidos en el mismo hospital. La película muestra el cuidado de sus madres para alimentarlos, ya que dos de ellos se encuentran al borde de la muerte, con la piel escamosa, los huesos debilitados, es decir, en un estado severo de desnutrición: "'Todos los casos presentados son reales, simplemente filmamos a los niños que estaban en el servicio infantil del San Juan de Dios', explica Behar".[4]

El filme no sólo logró su objetivo didáctico —algunas madres, entonces, creían que los "brujos" podían sanar a sus hijos y que café diluido con agua podía formar parte de la dieta—, sino que fue distribuida internacionalmente: "Estábamos contentos porque se patrocinó la traducción de la película, la distribuimos en los centros de salud del interior y también fue enviada a otros países con el mismo problema de Guatemala".[5]

La obra de Reichenbach va más allá de sus trabajos científicos, aun cuando éstos son, sin duda, los más importantes. El cineasta realizó muchos filmes aficionados —algunos incluso de largometraje— basándose en los tradicionales géneros cinematográficos, como el terror, el cine de gángsters, el de aventuras, etcétera.

Entre los títulos que se registran encontramos *Un moderno mosquetero*, *Isla de caníbales*, *Se fugaron dos presos*, *Locos auténticos*, *Tenorios frustrados*, *Coquetas peligrosas*, *Defensa mortal*, *La*

marcha del zorro, *México* y *VI Juegos Centroamericanos*, todos de 1950. Dos años después, hallamos *El salvaje pelirrojo*, *Los amores de Eufemia*, *El villano enamorado*, *Miami Beach* y *La ciudad muerta*. En 1953, se consigna un largometraje titulado *Vacaciones*, tema que se repite más tarde en *Vacaciones 1955*, *Vacaciones 1956* y *Vacaciones 1959*.

Otros títulos de ficción son *Mañana serán hombres*, *Los cuatro del Cóbano* y *Un colazo con el tío*, de 1954; *Dinero sangriento* (1955), una película sobre ladrones y policías, *The Mating Urge* (1956) y el largometraje *Don Chelo Jomes*, un Sherlock Holmes a la guatemalteca. Probablemente todos estos filmes eran producciones aficionadas, silentes. Desgraciadamente, la obra amateur de Marcel Reichenbach tampoco ha sido estudiada aún.

Alfredo Mackenney: locura de imágenes

Alfredo Mackenney, cirujano de profesión, es un apasionado del cine desde sus doce años. Su padre, quien había realizado filmaciones de tradiciones guatemaltecas, le regaló una camarita de 8 mm. Con ella, filmaba paisajes o fiestas de bachillerato, imágenes que le parecían curiosas; sin embargo, pronto empezó a adaptar argumentos a sus filmes. Entre 1944 y 1948, realizó sus tres primeras películas de ficción. Como relata Edgar Barillas:

> Con colaboración de sus compañeros de estudio, Alfredo dio rienda suelta a su imaginación. Realizó una película de mucha acción —su ópera prima— en el volcán Cerro Quemado, aprovechando la atmósfera de surrealismo que crea el coloso tras su última violenta erupción. El grupo de muchachos —unos mozalbetes de unos trece y catorce años— eran los guionistas, los actores y el equipo técnico. Una segunda película fue rodada en la casa del abuelo de

> Mackenney y el género se trasladó de la acción al terror y el misterio. La más lograda fue la tercera experiencia, la de los asaltantes de Xelajú [...][6]

En 1952 filmó su última película silente de ficción, titulada *El anillo sangriento*, que es la historia de un hombre millonario asesinado por unos asaltantes, que deja como heredera de su inmensa fortuna a su secretaria. Es una película en 8 mm, a color y con intertítulos, la cual dura cinco minutos.

Sin embargo, no sería en el cine de ficción en el que Mackenney realizaría su obra más importante, sino en el documental folclórico y de vulcanología. Como él mismo señala:

> El cine en blanco y negro se convirtió en cine de color por el paisaje, porque Guatemala es eso... Yo me considero viajero: conozco todo el ámbito nacional, mi acompañante siempre fue una cámara de 8 mm, después la cambié por otra más perfeccionada, cuando veía mis películas me quedaba impresionado del colorido de Guatemala [...] filmé mucho cine de costumbres y fenómenos naturales en los años sesenta y setenta, como, por ejemplo, la erupción del Volcán Pacaya.[7]

Esta obra de rescate de tradiciones, de registro de fenómenos naturales y sociales, así como de recreación y recuento de la historia de Guatemala, puede dividirse en tres temas fundamentales: festividades, erupciones volcánicas y la reconstrucción de la historia, particularmente de la época de la conquista.

Las festividades que Mackenney registró son las del altiplano guatemalteco, entre ellas las de Joyabaj, el mundo de las máscaras de moros, el controversial “Machimón”, las procesiones donde el alma de la virgen sale resplandeciente a una plaza, en la cual el tradicional palo volador compite con la rueda de Chicago por la atención del público: “Filmar las cere-

monias mayas de la Asunción en las márgenes de la laguna de Chicabal, en Quetzaltenango, es algo especial en cuanto a solemnidad religiosa, nuestros antepasados remotos, cuya rogativa al Dios de la Lluvia, tiene como objeto preparar las tierras para las cosechas de cada año".[8]

Una de las festividades privilegiadas en la obra de Mackenney es la Semana Santa, la cual se celebra con mucho fervor y dramatismo en Guatemala. Durante los años de 1970 y 1976, el médico se dedicó a registrar estas celebraciones en diversas comunidades como San Andrés Sajcabajá, Quiché, San Mateo, Quezaltenango, Cunén y Nebaj, en Quiché, Antigua Guatemala, Sacatepéquez y en la ciudad capital. El filme muestra la dramatización en vivo de la Pasión de Cristo, con sus diversas manifestaciones: "Un lugar increíble como San Andrés Sajcabajá en el Quiché, donde los penitentes llevan palos con espinas en la espalda, otros grilletes en los pies y cargando pesadas cruces".

Además, Mackenney registró el diseño y la elaboración de las tradicionales alfombras de gran colorido que se realizan en Antigua, así como las procesiones. De igual modo, los trabajos en los arcos que se construyen en Chocolá, Suchitepéquez, en San Cristóbal, Totonicapan y Santiago Atitlán. También poblaciones como Patzún y Rabinal en las festividades del Corpus Cristi, el baile de los huehuechos, las Verapaces, Santa Elena en el Petén, Huehuetenango con sus majestuosos Cuchumatanes, son parte de lo filmado por Mackenney. Algunos de los títulos de esta etapa son: *Guatemala, país de contrastes*, *Semana Santa en San Andrés Sajcabajá*, *Festividades de Guatemala*, *Bailes de Guatemala*, *Día de los Muertos*, *Festividades navideñas*.

Para Mackenney, la realización de estos filmes, también fue una vivencia y un aprendizaje de integración con las comunidades indígenas:

> Hay muchas cosas que uno tiene que aprender. Uno entra a una fiesta indígena, es decir, a una cofradía, con la idea errónea de que pagar por las escenas que filma es como pagarle a la gente para que se exhiba. Entonces, están las gentes bailando y yo metido por allá usando el telefoto y de repente me veían, y me insultaban. Eso lo hice un montón de veces hasta que aprendí que cuando uno llega a una cofradía, uno debe ir donde el santo, rezarle, dejarle una limosna y luego, con la cámara, empezar a filmar. Y si alguien llega a reclamar, entonces los cofrades dicen que ya cumplió. Me costó aprender algunas cosas [...].[9]

El tema de las erupciones volcánicas es uno de los que más apasionaron a Mackenney: "El volcán Pacayas empezó a hacer erupción en 1961, pero solamente durante dos meses. Después, en el 65 empezó a hacer erupción que ya no paró y entonces ya se me volvió la locura de filmar. Yo tengo las películas que dicen 11 de julio del 65, 18 de julio, 25 de julio, 3 de agosto, es decir, iba casi semanalmente a filmar los distintos momentos de la erupción".[10]

La pasión de Mackenney con el volcán Pacayas es obsesiva, en el sentido de que lleva más de treinta años registrando sus cambios. El cineasta cuenta cómo la erupción produce transformaciones en el paisaje, semana a semana, lo que hacía interesante su registro. De estas filmaciones es de las únicas que ha logrado alguna ganancia económica, pues vendió en quinientos un rollo de cien metros para una película rodada en Guatemala, *Satanás contra el Látigo Negro*:

> Uno de tantos días vi en alguno de esos cines de barriada, que daban *Satanás contra el Látigo Negro*, y me dije, cabala, ahí está mi película. Yo tenía ganas de pararme y decirles que la película original duraba dos minutos y medio, pero ponían la película así, después le daban vuelta, después ampliaban el centro y yo creo que lo paraban, lo acostaban, lo ponían de lado, por lo menos sacaron quince minutos del pedacito ese. Yo estaba con una satisfacción enorme.[11]

La conquista de Guatemala surge de algunas de las imágenes que Mackenney filmó sobre festividades y tradiciones. Empezó a filmar en el año 1971, leyó sobre historia, extrajo fragmentos de testimonios para explicar los procesos históricos, mismos que luego incluía en la narración del filme. La idea original era arrancar con la Guatemala prehispánica y llegar incluso a la época republicana. Sin embargo, a diferencia de los filmes sobre festividades o sobre el volcán, cuyo trabajo se limitaba a filmar y editar, *La conquista de Guatemala* le exigía mucha documentación, estudio, un montaje más elaborado y filmaciones extras. Mackenney llegó a realizar incluso maquetas a escala de los templos religiosos de Zaculeu. Sin embargo, lo que lo desanimó para continuar dicho trabajo fue la reacción del público: "Cuando proyecté por primera vez, uno siente el ambiente, apagan la luz, empieza el filme y a los dos minutos uno ve la reacción de la gente, y ésta no fue muy positiva y eso me desinfló. Yo llegué prácticamente hasta la destrucción de la Antigua, es decir, 1773. Me faltó el traslado aquí a la capital y después la independencia. Filmé entre 1971 y 1973 y tengo una hora de pietaje".[12]

En efecto, para espectadores actuales, lo más valioso del trabajo de Mackenney está en las imágenes mismas, pero las narraciones que él colocó están cargadas de información, por lo que el espectador tiende a perderse, y esto es lo predominante en el filme sobre la conquista. Como señalaba el cineasta Luis Argueta, en 1972:

> Vemos en estos filmes, sobre todo, un gran sentido de la composición y una concepción acertadísima de lo que es movimiento, tanto de la cámara, como de las imágenes dentro del cuadro fotográfico. Todo lo cual hace que sus realizaciones posean un ritmo perfectamente acorde con los temas que trata. Hay un problema en esta parte de la obra de Mackenney. Se trata de la banda sonora, la cual consiste en una narración poco dramática, y a veces mo-

> nótona, de lo que según no sabemos quién significan los ritos y los objetos que nos presenta la cámara.[13]

Mackenney, además, logró consolidar un público en circuitos alternativos como colegios profesionales, institutos culturales y universidades. A las entidades oficiales nunca les interesó el material:

> En una ocasión me visitaron los de Turismo, dijeron que mis películas eran muy bonitas, pero hacían falta más edificios, más ciudades, porque cualquiera que las viera iba a pensar que Guatemala aún no había progresado; en ese entonces, el edificio más alto sería de cuatro o cinco niveles. [...] O sea, que a ellos no les interesó lo maravilloso de nuestro paisaje, ni menos, el sentimiento de nuestra cultura."[14]

Lo más valioso que ha dejado Mackenney es un registro de un inmenso archivo de espacios, rituales y transformaciones de la historia y la geografía guatemalteca. Esto ya lo aprecian los responsables del cine guatemalteco, como lo prueba la retrospectiva realizada por la Cinemateca "Enrique Torres" de la Universidad de San Carlos, en junio de 2003.

El sueño del gran cine

Yo nunca pensé en hacer cine guatemalteco.
Nunca lo hice. Simplemente quería hacer mi vida,
ganar dinero, y pensé que el cine podría ser
la manera adecuada para conseguirlo...
Rafael Lanuza

Pienso que cuando se habla del futuro
de la producción de cine en Costa Rica
se habla del porvenir de la "Industria de Cine
en Costa Rica", así, con mayúsculas,
porque hacer películas son palabras mayores.
En la creación de esta industria contribuyen,
en una primera etapa, la producción de
documentales y de cortos comerciales,
para dar paso luego a las películas de ficción,
que constituyen verdaderamente "la Industria".
Oscar Castillo

¿Locación o coproducción?

Como parte de las diversas tendencias que ha abordado la cinematografía centroamericana —cine oficial, turístico, de afianzamiento de la identidad nacional o de "autor"— se dio un serio intento de construir una industria cinematográfica, especialmente en Guatemala y Costa Rica. La idea —vigente aún— es convertir el audiovisual en una industria rentable, produciendo filmes de entretenimiento, con capacidad de re-

cuperar su inversión. Esto se intentó de diversas maneras, fundamentalmente a través de la coproducción. El modelo a seguir era la cinematografía mexicana, con gran tradición y cercanía, y las realizaciones oscilaron entre hacer un cine "a lo mexicano" o coproducir con dicho país, algunas veces por interés de los mexicanos, otras con la idea de apoyarse en ellos para lograr resultados más rentables.

El tema de las coproducciones es uno de los más delicados cuando nos referimos a la historia de una cinematografía nacional. Actualmente, la coproducción parece ser una de las pocas vías para los países que "no somos Hollywood" de insertarnos en mercados más amplios. Prueba de ello es el Fondo Ibermedia que agrupa, para la producción fílmica, a algunos países de Iberoamérica, pero del cual Centroamérica no forma parte.[1]

Durante mucho tiempo, la nacionalidad del director o del productor —o la cantidad de dinero nacional invertido en un filme— fueron los elementos para dotar de "nacionalidad" a una película. Por su parte, casi todas las primeras películas realizadas en la región ostentaban claramente su nacionalidad, ya fuera en su título, mediante textos que aludieran al país de producción, o a través de mostrar mapas, símbolos patrios o imágenes emblemáticas.

Respecto a considerar propia o no una película realizada en coproducción, existen diferentes criterios. Según el historiador guatemalteco Edgar Barillas, para que un país pueda considerar una película coproducida propia, ésta tiene que reunir al menos tres carácterísticas: que el director o el productor sean de ese país; que la película sea rodada allí y que participen actores o técnicos locales. Para Barillas, estas tres condiciones se cumplen en una buena parte de los filmes realizados en Guatemala en coproducción con México: "Entre 1949 y 1994 se filmaron cerca de cuarenta largometrajes que podemos considerar guatemaltecos. La mayoría de ellos son coproducciones, casi todos con empresas mexicanas".[2]

Por el contrario, el escritor Arturo Arias, la comunicadora Leonor Hurtado y el cineasta y sociólogo José Campang, en un estudio sobre el cine guatemalteco consideran que estos filmes tienen poco de guatemalteco:

> Los años sesenta estuvieron marcados por dos grandes etapas: el ingreso de la producción mexicana en Guatemala; y el desarrollo de la obra del doctor Alfredo Mackenney. La producción mexicana pudo penetrar en el país gracias a la ayuda que le ofrecía el presidente de la época, el general Ydígoras Fuentes, es también gracias al productor guatemalteco Manuel Zeceña Diéguez, quien trabajaba para la industria mexicana. Es así como fueron realizados, en particular en la ciudad de Antigua, numerosos filmes producidos por Z. Diéguez pero bajo los auspicios de Pelmex y con actores y equipo mexicano.[3]

Entre los filmes realizados durante estos años se encuentran *Pecado* (1961), de Alfonso Corona, *Sólo de noche vienes* (1965), de Sergio Vejar y *Paloma herida* (1962), de Emilio Fernández. Para Arias, Hurtado y Campang:

> En todos estos filmes no hay casi nada de guatemalteco, más allá de los paisajes. [...] los actores guatemaltecos no obtuvieron sino roles secundarios o de remplazo y podemos afirmar que con excepción de una producción de Alberto Serra en 16 mm (*Los domingos pasarán*, 1967), no hay ningún filme auténticamente guatemalteco en el curso de estos diez años.[4]

Si bien el espectro que plantea Barillas es más amplio e incluye filmes como *Caribeña* (1952) y *Cuando vuelvas a mí* (1953), del productor Salvador Abularach, las cuales, considera sí son producciones guatemaltecas, es interesante destacar cómo el límite entre lo que es y no "nacional" es algunas veces difuso.

Resulta importante señalar cómo muchos de estos filmes —si no es que todos— pretendían beneficiar a la industria mexicana. Para el historiador del cine mexicano, Emilio García Riera, la "coproducción" o la filmación en Centroamérica, sería: "un recurso al que el cine mexicano acudiría con frecuencia: al filmar en países de nula o escasa producción cinematográfica, como Guatemala, podían obviarse los problemas sindicales en el ahorro de personal. [...] Además, podían aprovecharse las bellezas naturales del país en que se filmaba..."[5]

México nos convirtió en el "patio trasero", al cual llegaban los cineastas novatos a incursionar en el sétimo arte o los consagrados a intentar nuevos motivos de exotismo con nuestros paisajes, a la vez que buscaba el halago hacia nuestro público, considerado el "mercado natural" del cine mexicano.[6] Si bien casi nunca los resultados fueron positivos en términos estéticos, es interesante hacer un recorrido por este cine con "sabor a México".

Con sabor a México

Sin duda, Guatemala es el país con mayor producción de largometrajes argumentales y, en este sentido, la cercanía con México es decisiva. Entre los filmes mexicano-guatemaltecos tenemos *Cuatro vidas* (1949), de José Giaccardi,[7] *Caribeña* y *Cuando vuelvas a mí*, de José Baviera, *La alegría de vivir* (1960) y *Los domingos pasarán* (1968), de Alberto Serra, así como *Pecado*, de Alfonso Corona y *Paloma herida*, de Emilio el Indio Fernández.

Edgar Barillas, en un estudio sobre la imagen de los pueblos indígenas en el cine guatemalteco, considera que éstos sólo han fungido como decoración o, en todo caso, de personajes negativos, borrachos o susceptibles de burla. Como elementos del paisaje, los indígenas con sus trajes típicos, se han

fijado en el celuloide junto con los volcanes, el lago de Atitlán, las ruinas de Tikal y la procesiones de Antigua. En efecto, cuando se habla de coproducción, por lo general, se piensa en la explotación de paisajes y costumbres regionales.

Cuatro vidas es el primer largometraje de ficción realizado en Guatemala, con Esther Fernández y Antonio Badú, filmado bajo los créditos de Producciones Brooks y Guatemala Films. Esta productora guatemalteca realizaría un año después *El sombrerón* (1950), la primera película netamente nacional.

El director de *Cuatro vidas* fue José Giaccardi y su asistente, Alfonso Corona Blake, quien doce años más tarde dirigiría, también en Guatemala, el largometraje *Pecado* (1961). La película, queriendo inscribirse en el contexto guatemalteco, utiliza el mapa de la frontera entre Guatemala y México como fondo para los créditos del filme. Rodada en suelo guatemalteco, con actores del país, relata un melodrama campesino, al ritmo de música de marimba y con un paisaje de lagos y volcanes, con indígenas de trajes típicos y procesiones religiosas. Barillas resume su argumento de la siguiente manera:

> *Cuatro vidas* es un melodrama de sabor campestre en el que a una familia mexicana de propietarios rurales (ladina) reside en Guatemala y no le faltan los amores, la bondad y la maldad, la tragedia y el perdón, para estar en sintonía con el género. La comunidad familiar se compone de una pareja de hermanos (Fernando y Carmen) que fue adoptada por un matrimonio que también tenía un hijo y una hija (Gregorio y Marina).
>
> A falta del esposo, la madre, doña María (la guatemalteca Adriana Saravia de Palarea) es la jefa del hogar, imponiendo una cierta relación matriarcal, no solo en el núcleo familiar sino entre todas las familias trabajadoras. Sin embargo, son los hijos varones quienes manejan la finca y se enfrentan a los malechores; las hijas, aunque a veces visten pantalones, usan sombrero y montan caballo

> sólo asumen papeles directivos cuando no están la madre y los hermanos. Los roles están debidamente asignados de acuerdo a los estereotipos del varón fuerte que da órdenes y la mujer que socialmente vale menos. La trama se desenvuelve en torno a los cuatro hermanos (de ahí el nombre del filme) y la madre. Los hijos adoptivos se enamoran de los hijos naturales y las dos parejas parecen felices, pero… como el esquema del melodrama lo indica, pronto se delatan la envidia y la maldad de uno de los hermanos, lo que lleva a un desenlace de muerte, dolor y reivindicación. Bella historia, ¿no? Y más si se le agrega el paisaje del lago de Atitlán y sus volcanes, las procesiones de Antigua Guatemala y las notas de "Noche de luna entre ruinas", del compositor guatemalteco Mariano Valverde.

En el filme, Carmen queda embarazada de Gregorio, pero éste, para no casarse, la hace ahogarse en el lago de Atitlán. De igual modo, ataca a Fernando, quien en defensa propia lo mata. La madre procura la fuga de su hijo Fernando, pero Marina, quiere vengar la muerte de su hermano Gregorio y hiere a Fernando, aunque luego se arrepiente y huye con él. Según García Riera, para "no herir la susceptibilidad" guatemalteca, un letrero advertía que esta familia tan violenta era mexicana y refiriéndose a los bandidos, un diálogo decía: "Suerte que en este país [Guatemala] esos casos [los bandidos] son muy raros".[8]

La película no contó con escenografía y la edición, el sonido y la fotografía no fueron encargados a profesionales:

> Un kodachrome más propio para los documentales en 16 mm que para otra cosa [quiza la película fue filmada en ese formato y ampliada después a 35 mm] dio colorines a varias estampas típicas: Carmen Molina y Esther Fernández, bailaban de folclóricas en una fiesta con jarana, marimba y recitaciones, y Badú y Lanzetta, de penitentes cargaban la imagen de Cristo en una procesión de semana

> santa. La cinta fue filmada con los pies, de modo muy amateur y precario, y las grandes e inoportunas pausas en sus diálogos hacen recordar al más rudimentario cine mexicano de los treinta.[9]

En este caso, ni la coproducción con una industria como la mexicana permitió al cine centroamericano salir del esquema artesanal.

El primer intento de industria cinematográfica

En 1947, el empresario Salvador Abularach David fundó la primera Academia de Arte Cinematográfico, con el objetivo de formar actores y técnicos nacionales. Con el director mexicano de origen español José Baviera se lanzó en 1952 a la realización de dos largometrajes en 35 mm, de "modelo mexicano", bajo los créditos de Productora Centro-Americana.

Se trata de *Caribeña* (1952), con Armando Calvo y Anabel Gutiérrez, y *Cuando vuelvas a mí* (1953), con Ramón Armengod y Lilia del Valle, en los cuales, según Barillas, las canciones, los paisajes, los personajes, el lenguaje y la mentalidad son guatemaltecos.

Caribeña inicia, como muchas de las películas vistas anteriormente, ostentando la bandera guatemalteca. Inmediatamente se muestran imágenes de un supuesto Caribe, aun cuando el filme fue rodado en el Pacífico guatemalteco.

La historia trata de Jorge, un pintor académico, quien está por contraer matrimonio con María. El joven se encuentra en un estado de frustración debido a su carrera artística y la noche del compromiso se queda dormido y deja plantada a la novia en una suntuosa fiesta con bailes exóticos, en la que oímos al célebre cantante mexicano Pedro Vargas. Mientras duerme, Jorge sueña con el Caribe y con una hermosa mujer: "caribeña".

Al despertar, Jorge intenta llegar a la fiesta —un neumático de su carro está desinflado— y lo logra tardíamente. María llora mientras sus padres intentan consolarla y no permiten que se le acerque, más bien se la llevan a México, a olvidar ese amor.

Jorge se concentra en la pintura y trata de reproducir a la mujer de su sueño, mientras una María, triste, pasea por los lugares más célebres de la ciudad de México y asiste a una presentación de Pedro Vargas, así como a una gran serenata de múltiples mariachis.

Jorge, aconsejado por su criado, sale también de la ciudad, rumbo al Caribe, viaje que permite apreciar variados paisajes guatemaltecos. Continúa pintando, mientras las exóticas mujeres de la costa lo rodean con curiosidad. La "caribeña" del sueño, una supuesta nativa representada por una joven rubia, la actriz mexicana Anabel Gutiérrez, se acerca también, pero no quiere relacionarse con el pintor: desea mantenerse virgen en el marco de la naturaleza y no contaminarse con las costumbres modernizantes de la ciudad. Sin embargo, el pintor le pide que pose para él y Caribeña acepta. Pasean en bote por el mar, con imágenes calcadas del clásico mexicano *María Candelaria*, de Emilio Fernández.

El filme plantea la dicotomía ciudad / modernidad / peligro frente a naturaleza / tradición / bondad, analizada anteriormente. El Caribe es un paraíso lleno de amor, mientras que, en la ciudad, la madre de Caribeña fue abusada y luego asesinada: "¡Soy Caribeña!, ¡Soy la salud! Soy la dueña de estos mares del Caribe, cuyas aguas bañan las bellas costas de mi Guatemala…¡tierra de arte!… ¡tierra de promisión!… ¡y de dulzura!".

Y más adelante: "No, forastero. En la ciudad no tendrías el bello marco de estas palmeras, de este cielo y de este mar, que durante miles y miles de años, besa con ternura de madre nuestras doradas arenas".

Se insinúa un amor entre Jorge y Caribeña. María, que ha regresado a Guatemala, busca a su novio en el Caribe, pero lo descubre con la joven, por lo que regresa a la ciudad. Sin embargo, aun cuando Jorge parece disfrutar su estadía en la costa y su criado —figura cómica que representa el estereotipo del mayordomo inglés en medio del Caribe— se adapta a lo exótico, ambos regresan a la ciudad. Jorge se encuentra triste, ya que Caribeña se casará con el novio elegido por su padre, pero, repentinamente, ésta decide buscarlo —no se sabe porqué razón— y el filme concluye con un desenlace "feliz". En síntesis, la naturaleza y el arte triunfan frente a la ciudad y los compromisos sociales.

Cuando vuelvas a mí también es un melodrama en ambiente indígena, rodado en pueblos "pintorescos" como Antigua y Chichicastenango, con canciones, serenatas e indígenas estereotípicos.

El argumento es una idea de Abularach, a partir la novela *Mar de pasiones*, de María Luz Perea, adaptada por Baviera. Es la historia de amor de Dolores y Pedro, el abuso de la mujer por el patrón, don Cosme, con la ayuda de Jacinto, un indio brujo, malo y ruin:

> Jacinto [Antonio Almorza, guatemalteco] un indígena que lo mismo utiliza pócimas que actitudes despreciables. Primero da a don Cosme, su compadre, una bebida que este utiliza para adormecer a la mujer deseada y cometer estupro. Luego, le aconseja divulgar falsedades para que la mujer despechada llegue a sus brazos. [...] El personaje representado por Almorza viste como cofrade de Chichicastenango, habla con una supuesta imitación al indígena y tiene siempre una mirada torva. Aunque estos dos conjuradores tienen su castigo con la muerte accidental, con lo que se pretende dar un final moralizador, la representación del indígena de naturaleza ruin ya ha tenido lugar.[10]

Gracias a los consejos y a las pócimas de Jacinto, don Cosme aleja a Pedro del pueblo y abusa de su novia. Ésta, al verse ultrajada, decide cancelar su boda, pero su madrina le aconseja que continúe con sus planes y el matrimonio se realiza. En la noche de bodas, Pedro al darse cuenta del engaño desprecia a su mujer, sin embargo, no la abandona y don Cosme continúa el acoso. Dolores resulta embarazada y Pedro intenta reconciliarse. Ingenuamente desea que don Cosme sea el padrino de su hijo —cuando en realidad es el padre—. Éste intenta matar a Pedro, pero al contrario, en un accidente automovilístico muere junto con el indio Jacinto. Una vez muerto don Cosme, Dolores confiesa que el patrón fue el autor de su desgracia, pero que lo había ocultado para proteger a Pedro de la venganza. Cuando éste se entera, gracias al cura del pueblo y a la madrina, perdona a su mujer y la acepta como está, igual que a Pedrito, el hijo, en un final feliz.

Para García Riera, la calidad del filme también es pobre:

> la cinta, tan elemental como convencional, deja cabos sin atar y personajes sin cometido preciso; es más: Baviera, también adaptador y actor, debió eliminar tan abruptamente con una línea de diálogo a su propio personaje después de exhibirlo como un cacique violador y como un enemigo del folclor y la música que intentan dar sabor a la cinta, pues se declara aburrido ante unas danzas indígenas y perturbado e insomne por la primera de las dos serenatas que Ramón Armengod dedica a Lilia del Valle [uno y otra son los únicos mexicanos del reparto].[11]

Al final de la producción de ambos filmes, se suscitó un escándalo financiero y el realizador mexicano fue acusado de haber desviado fondos y pagado mal a los figurantes guatemaltecos. Abularach David perdió sus bienes en este negocio y los dos filmes no se exhibieron sino hasta 1955. Éste fue el primer intento de industrializar el cine que fracasaba en la región.

LA CULPA LA TIENE MÉXICO

En Costa Rica, en 1954, el productor radial Carlos Alfaro Mac Adam produjo un programa titulado "¿Quiere ser usted estrella de cine?", con el objetivo de hacer una película con actores y en escenarios costarricenses, pero también con director y técnicos mexicanos. *Elvira* fue la película producida por Alfaro Mac Adam, la cual se presentó al público a partir de mayo de 1955.

Si bien el filme es costarricense, fue dirigido por el mexicano Alfonso Patiño Gómez, que hasta el momento sólo tenía experiencia como productor[12], además contó con la fotografía de Max Liszt, también mexicano.

El elenco estuvo conformado por actores de teatro y aficionados. Entre los éstos destacan José Tasies (Alberto), Albertina Moya (Alicia), Ivette de Vives (Emma), Oscar Bakit (profesor); así como Francisco Rosabal (don Fernando) y Maritza Urbano (Elvira), quienes no habían tenido hasta entonces ninguna experiencia en los escenarios o frente a las cámaras.

Elvira inicia también con una especie de prólogo, en el cual se presentan imágenes de la ciudad de San José. Sobre una imagen fija de la Catedral aparecen los créditos, acompañados de la música de la canción “Linda Costa Rica”.

Si bien *Elvira* es la adaptación cinematográfica de la novela homónima —de 1940— del ensayista Moisés Vincenzi (1895-1964) también es un compendio de lugares comunes del melodrama, tan en boga en el cine mexicano de entonces y que hoy se multiplican en las telenovelas.

Elvira es una joven rica, hija única de un hacendado, que vive en el campo con su padre, don Fernando, y su tía solterona, Emma. Elvira es culta y pretensiosa, egoísta y vanidosa. Alberto, un empleado de la casa, que había sido estudiante en otra época, es encontrado por Elvira tomando los libros de la biblioteca y por esta razón los despide. La tía Emma se con-



Maritza Urbano y José Tasies son los protagonistas de Elvira *(1955), de Alfonso Patiño Gómez.*

mueve y le da dinero que servirá a Alberto para iniciar una nueva vida en la ciudad. Allí, decide cambiarse de nombre —Mariano González se hará llamar en adelante— y dedicarse al estudio y a la escritura. Rápidamente contacta a un maestro quien lo apoya y consigue que un grupo de jóvenes lo admire. En pocos días, consolida una importante obra literaria y alcanza la celebridad.

Elvira, lee a Mariano González y pronto le escribe una carta manifestándole su admiración. Alberto, que estaba secretamente enamorado de ella, se divierte mientras tanto con Alicia, la hija de la familia donde se hospeda y con sus amigas. Es un don Juan intelectual que seduce mediante sus reflexiones filosóficas y sus conocimientos sobre literatura. Sin embargo, pronto las mujeres descubren que éste tiene varias relaciones amorosas, por lo que Mariano tiene que decidirse por una: Alicia. La madre de la joven los encuentra besándose y aprueba entusiasta la relación, pero Alicia, consciente de la inestabilidad

emocional de Mariano, prefiere que éste reflexione antes de tomar una decisión sobre un posible matrimonio.

Sin embargo, en segundos, Alicia enferma gravemente, Mariano decide casarse con ella y ésta muere en sus brazos. Ante el dolor por su pérdida y guiado por el recuerdo de Elvira, Mariano decide volver a ser Alberto y a tocar nuevamente la puerta de la casa de Elvira. Claro está, la ciudad lo ha madurado, refinado y embellecido.

Elvira se impresiona del cambio y éste le cuenta que ha sido secretario personal del escritor Mariano González. Elvira lo nombra bibliotecario y su interés por él se acrecienta. Empieza un romance que se consolida en el momento cuando se descubre, mediante la confesión del jardinero de la casa, que Alberto es un hijo abandonado de la tía Emma y, por tanto, heredero también de la fortuna familiar. La relación es perfecta pues permite a Emma recuperar a su hijo y a la familia mantener cohesionado el patrimonio.

El padre de Alberto, un alcohólico venido a menos, intenta chantajear a Emma y Alberto le dispara. Emma le grita que es su padre y Alberto, inmediatamente, le implora perdón. El hombre se salva del balazo y se redime.

Solo queda un "pero" para que la historia sea totalmente feliz. Elvira quisiera que Alberto se acercara a la literatura, a imagen de su admirado Mariano González, lo que, evidentemente, se resuelve al confesarle Alberto que él es el célebre escritor.

Elvira y Alberto se casan... y suponemos que vivirán ricos y felices.

La crítica del momento consideró que los problemas del filme se debían al guión y según el escritor costarricense Alberto Cañas:

> En las primeras escenas, la protagonista, Elvira, se nos presenta como una niña estúpida, que despide a un criado de su casa porque

> tiene la osadía de leer los libros de la biblioteca familiar; pero diez minutos después nos resulta una muchacha instruida, capaz de discutir epistolarmente con autor de pretensiones, lo cual la revela como una apreciadora de la cultura incapaz de tomar decisiones como las que tomara antes. El padre de la muchacha, que colaboró en el despido, resulta al final —por propia declaración— que sabía que no se trataba de un vulgar criado sino de un miembro de la familia.[13]

El filme tomó como base la novela de Vincenzi: en términos generales, se mantuvo la trama, aunque se eliminaron algunos personajes y situaciones. El "don Juan intelectual", en el que se convierte Mariano, acompañado siempre de varias mujeres que lo admiran, desaparece y las reflexiones filosóficas y literarias que abundan en la novela se reducen en la película a unos cuantos diálogos.

Es interesante notar que la primera escena del filme —un beso entre los protagonistas— no aparece en la novela. Éste, entre Elvira y Alberto, se produce al inicio del filme, cuando Alberto es sólo un criado. Según Maritza Urbano[14] esto explicaba que ella lo despidiera: no era por el abuso de entrar a la biblioteca, sino porque ella sentía amor por él y eso era imposible por razones sociales. Con esta escena, el realizador pretendió ofrecer alguna razón psicológica a la conducta de Elvira que no existía en la novela original.

El final también se simplificó bastante. Toda la problemática relativa al padre de Alberto se eliminó y la boda se redujo a una escena donde se preparan las invitaciones y se alude a la imposibilidad de invitar a Mariano González. No hay boda, ni fiesta, ni ningún cierre espectacular.

El problema de la adaptación consistió en la síntesis tan apretada del material. Si bien la novela es breve, el filme dura cuarenta minutos, por lo que el argumento se comprimió considerablemente, lo que impidió comprender bien la pro-

gresión de las acciones y el desarrollo psicológico de los personajes.

El filme, aunque fue posproducido y postsincronizado en México, no tiene crédito ni de director ni de guionista; sin embargo, la presencia mexicana produjo una importante polémica en Costa Rica. Para Cañas: "No hay que equivocarse: lo que Elvira tiene de defectuoso, no es lo que Costa Rica aportó a ella sino lo que vino de afuera. Lo que vino a alterarle su raíz costarricense: el guionista, el director, el mal fotógrafo".[15]

Elvira no fue un proyecto cinematográfico exitoso y el mismo productor Alfaro Mac Adam lo admite cuando dice que no es una "joya cinematográfica" ni una "superproducción", se trata simplemente de la primera película nacional, el pilar para una posible industria cinematográfica. Los recursos eran escasos, los actores aficionados o principiantes, la novela adaptada no era un texto sólido del canon literario nacional y el equipo técnico venido de México era excesivamente reducido —un director y un camarógrafo— el cual no contaba con suficiente prestigio.

Ante este panorama, surgió la inevitable pregunta, ¿quién es el culpable? Ésta desató una polémica sobre los valores nacionales frente a los extranjeros. Cañas consideró que las fallas del filme se debían al guión y la dirección: nula ubicación del espacio, el cual no se reconoce como costarricense, lenguaje de "tú" en lugar del "vos" nacional, frases desconocidas para el medio e incongruencias en la estructura del relato. En síntesis, lo que no funcionó era lo extranjero: "El elemento puramente costarricense resultó mejor que el extranjero, y esto es lo más importante de la película *Elvira*. Si a José Tasies, a Albertina Moya y a muchos otros, les hemos visto mejores actuaciones en el Teatro Universitario, ello se debe indudablemente a que Luccio Ranucci es mejor director que *el señor imprudentemente importado* para que se hiciera cargo de esta película".[16]

Sin embargo, en esa época, la película tuvo un relativo éxito y se presentó en algunos de los cines más populares del país: el Raventós, el Capitolio, el Lux y el más popular, el Center City.

Aventuras serie B

En 1954, la Compañía Cinematográfica Salvadoreña filmó una coproducción con Estados Unidos, *El pirata negro* (1955) o *Black Pirates*, en El Salvador[17] Era la época del presidente Oscar Osorio (1950-1956) quien:

> "se esforzó por hacer del aparato estatal el promotor del crecimiento", plasmando este propósito en la Constitución de 1950. Además, "dentro de un proyecto de modernización del Estado, Osorio promovió una de las políticas culturales más ambiciosas que conoce la historia de El Salvador" [...]. El algodón se convirtió en el segundo producto de exportación y los precios del café estaban en alza, provocando una bonanza económica que coincidió con el impulso que Osorio dio al turismo.[18]

Al igual que Edgar Barillas, el crítico salvadoreño Héctor Ismael Sermeño considera el filme como "nacional" en vista de que las locaciones, los extras, dos de los protagonistas y el dinero de la producción eran nacionales. Según él, Cinematográfica Salvadoreña —una empresa de Julio Subiyaga— recibió 150 mil colones, de parte del gobierno de Osorio, además, de inversiones privadas.

El filme fue dirigido por el estadounidense Allan Miller y la mayoría de los actores (Lon Chaney, Martha Roth) y de los técnicos fueron extranjeros. No obstante, también participó el actor Chato Monterroso y el salvadoreño José Salazar Ruiz, quien fungió de segundo camarógrafo. Los salvadore-

ños participaron, en su mayoría, como extras; muchos como piratas.

La historia era la típica de aventuras: la búsqueda de un tesoro. Los piratas lo habían enterrado en el piso de la iglesia de Panchimalco y allí había que encontrarlo. Tampoco esta película tuvo éxito, ni comercial, ni de crítica:

El Pirata negro fue clasificada como clase B, para matiné, es decir, tú ibas en la mañana, a las diez de la mañana. Ahí se estrenaban películas que Hollywood no consideraba importantes. Así se estrenó *El Pirata negro* en Estados Unidos y en el resto de América Latina.

Lo que hicieron fue darle los derechos para América Central a Cinematográfica Salvadoreña, pero tuvieron pérdidas porque el mercado centroamericano no apoyó la película.[19]

José Salazar Ruiz recuerda que la distribución empezó por Estados Unidos y Europa: "Una cosa que a mí me ha dado mal gusto siempre fue que el embajador de El Salvador en Bonn, hizo invitaciones para ver la película, con paisajes de El Salvador, y cuando la prensa alemana le pregunta qué le pareció, dijo que no servía, que cómo habían gastado ese dinero para hacer un mamarracho, un churro. La película se vino a pique con esas declaraciones".

Cuando la película fue exhibida en el cine Apolo de El Salvador —que era un mercado natural por la "curiosidad" de la novedad—, tampoco tuvo éxito. Según Salazar Ruiz, la edición tenía algunos problemas: "Hay algunos errores de edición. En una de las escenas se ve que pasa una camioneta, un autobús y en tiempo de piratas no habían camionetas ni autobuses. Pero allá en el camino, como a tres cuadras, se ve la camioneta".[20]

Pese a este fracaso, el año siguiente se realizó en El Salvador otra coproducción, *Cinco vidas y un destino* (1956), dirigida por el mexicano de origen español, José Baviera, el mismo de las coproducciones entre México y Guatemala *Caribeña*

y *Cuando vuelvas a mí*. Ésta se hizo entre la compañía Izalco Films y Antonio Orellana (de origen español), también argumentista de la obra y quien debutara tres años después como director en Nicaragua con el filme *La llamada de la muerte* (1959). El salvadoreño Guillermo Pinto participó como productor asociado y los actores Columba Domínguez y Joaquín Cordero protagonizaron la película, junto con el mismo Baviera[21] y el salvadoreño Chato Monterroso. Todo el elenco secundario —Edmundo Barbero y Mirna Orozco, que había sido Miss El Salvador en 1955— era nacional.

La película tomaba la trama de cinco fugitivos que habían escapado de una cárcel —para la cual se usó el cuartel de Santa Ana— como pretexto para recorrer los paisajes salvadoreños.[22] Marcos, el Mudo, el Turco y Chato, dirigidos por el Profesor, escapan del penal y son perseguidos por soldados. En su escapatoria atraviesan una selva con rumbo a la frontera.

Mientras van en canoa por un río, encuentran a María bañándose bajo una cascada y la convierten en su guía forzada. Marcos defiende a María del resto del grupo y mediante un *flash back* descubrimos que Marcos es inocente. Después de una serie de peripecias, cuatro de los delincuentes mueren o se matan entre sí, y, finalmente, los únicos que se salvan son Marcos y María:

> La cinta repite una situación básica muy fatigada —y de fatigas se trata— por el cine hollywoodense a partir de *La patrulla perdida* (1934), de John Ford, e inaugurada en el mexicano con *Almas rebeldes* (1937), de Alejandro Galindo: un grupo masculino —acompañado a la fuerza en este caso, como en el de Galindo, por una dama— atraviesa una naturaleza hostil y queda ahora más mermado por las pasiones de quienes lo forman que por sus perseguidores”.[23]

Nuevamente esta producción se consideró de baja o nula calidad cinematográfica:

> la película no sólo elude los rigores de la técnica cinematográfica, sino de la precisión de tiempo y espacio: el diálogo no hace referencia al lugar de la acción, y si la tropa y Baviera —sombrero de copa, saco largo, corbata, anteojos, camisa y puños sin mangas— parecen salidos de un vago siglo XIX, unos campesinos parecen bien actuales y más que nadie Columba Domínguez, que se rompe su falda corta para vendar al herido Cordero y para mostrar muslo —además de gran escote— con un desenfado demasiado moderno. [...] La cinta puede fatigar tanto al espectador como a sus personajes, que gastan demasiado celuloide en su interminable paso sobre piedra volcánica.[24]

Y tampoco tuvo éxito económico:

> A Izalco Films le corresponderían las ganancias obtenidas en El Salvador y Centroamérica, mientras que los ingresos obtenidos en México y en los Estados Unidos le corresponderían a Columba Domínguez. Sin embargo, la película tardó en recuperar costos, debido, en parte, al reducido mercado al que estuvo circunscrita. Esto desanimó a los inversionistas locales y causó la desarticulación de Izalco Films.[25]

Ante este nuevo fracaso, El Salvador tuvo que esperar casi una década para realizar otra coproducción, *Sólo de noche vienes* (1965), de Sergio Vejar, producida por el guatemalteco Manuel Zeceña, en la que se mezcla una historia pasional con imágenes de la Semana Santa en Guatemala.

Durante los años cincuenta, fue en Nicaragua donde se realizaron dos filmes mexicanos, pues, aunque los créditos indican una coproducción, el país sólo sirvió como locación y no hubo participación importante de nicaragüenses. Se trata de *Rapto al sol* (1956) de Fernando Méndez y *La llamada de la muerte* (1959), primera cinta dirigida por Antonio Orellana, argumentista español del cine mexicano, con Carlos Ló-



Rapto al sol *(1956) de Fernando Méndez, es una producción mexicana rodada en Nicaragua.*

pez Moctezuma, Martha Roth y Roberto Cañedo.[26] Ambas películas tampoco tuvieron éxito de crítica ni de público.[27]

Rapto al sol es una producción mexicana, de Cinematografía Jalisco. Yolanda, dueña de la International Coffee Company, viaja a Nicaragua de paso a Brasil. Como su yate se encuentra averiado, toma un barco de su propiedad lleno de pasajeros pobres al mando del capitán Pepe. El buque es abordado también por el "señor de las islas", Raúl, abastecedor de sal y café, quien tiene algunos altercados con Yolanda, que llegan a los golpes. Despojada por Raúl de su camarote, Yolanda tiene que compartir otro con dos prostitutas. En Puerto Viejo, Yolanda prohíbe a su subordinado Rivas todo trato comercial con Raúl, invita a éste a cenar con unos cerdos y ordena a unos sirvientes que lo saquen a la fuerza, pero él golpea al único que osa tocarlo. Yolanda hace despedir al criado y Raúl la golpea y la hace desmayarse, le quita la ropa y la lleva a su lujosa casa, donde ordena que la bañen y la perfumen a la fuerza. Yolanda lo vuelve a abofetear y Raúl la besa.

En un intento por huir, la mujer echa al agua a un sirviente de Raúl, con el fin de tomar el mando de la lancha, pero se

quedan sin gasolina, pierden un remo y pasan horas a la deriva hasta que los rescatan. Finalmente, como en todo melodrama que se precie, Yolanda descubre el doloroso secreto de Raúl —su mujer muerta era una perversa— mientras éste es acusado del rapto. Finalmente, Yolanda exculpa a Raúl ante la policía y ambos se abrazan enamorados.

La técnica cinematográfica está bien realizada y la película exhibe las bellezas de las locaciones nicaragüenses. Como señala García Riera: "así, junto con un melodrama pésimo, transcurre un aceptable documental turístico".[28]

Cabe destacar que como en filmes anteriores, la "nativa" está representada por una joven pintada de oscuro llamada Flor Silvestre, al modo hollywoodense.

Rapto al sol iba a ser la ópera prima de un joven realizador, Gilberto Gazcón, sobrino de Raúl de Anda, quien le había comprado el argumento para que lo dirigiera. Habían decidido filmarlo en Nicaragua para que no los censurara el sindicato:

> pero en el momento de empezar a rodar la cinta, los técnicos que eran mexicanos pertenecientes a la sección de técnicos y manuales, también del STPC, pararon la producción. Y Gilberto llorando de rabia no pudo echar a andar las cámaras, ¡no se filmó un sólo pie de película!
>
> Rápidamente don Valentín, padre de Gilberto y productor ejecutivo del film, mandó traer a Fernando Méndez de México, para encargarse de la dirección. En el transcurso de las semanas Fernando le permitió a Gilberto que dirigiera unas secuencias. Lo hizo por buena gente, porque son amigos.[29]

En 1959, también en Nicaragua, se filmó *La llamada de la muerte*, dirigida por Antonio Orellana. Este filme fue un intento de *thriller*. Si bien al inicio se ven unas vistas de la capital y se elogian los atractivos turísticos del país, pudo haberse filmado en

cualquier parte del mundo, en vista de que la trama se desarrolla en el interior de un departamento, cosa rara para una coproducción.

El estadounidense *Bronco* Joe, recién llegado de Miami a Managua, recibe por teléfono el encargo de matar al profesor Walter Dietrich; si fracasa, morirá. Joe cumple el encargo y Betty, su amante, se reúne con él. En su departamento, Joe recibe la visita de un cura que pide dinero para un orfelinato y de un policía de Chicago, que exige una parte de lo que Joe había robado en un banco. Betty lo delata y se marcha con el policía. Dietrech, quien no había muerto, amenaza de muerte a Joe. Después de buscarlo por teléfono, un borracho le presenta a éste a unas jóvenes aspirantes a artistas, como si fuera un empresario de Nueva York. Pero, al enterarse la policía, captura y mata a Joe. Ante su cadáver, el cura se santigua mientras Betty jura no haberlo traicionado.

El filme no logra ser un cuadro social ni un buen *thriller*, por lo que una vez más, la fórmula mexicana, sin escenarios exóticos, tampoco surte efecto.

En Guatemala, Alberto Serra compró los equipos cinematográficos del empresario Eduardo Fleischman y fundó Fonoserra Films, para producir un largometraje titulado *La alegría de vivir* (1960). Dicha empresa también fracasó, sobre todo por falta de capital, por lo que para su siguiente producción Serra acordó una coproducción con México.

Los domingos pasarán (1968) del director Carlos del Llano es para Arias, Hurtado y Campang el único filme de esta marea de coproducciones que se puede considerar guatemalteco.[30]

Barillas, si bien también considera este filme como nacional, contiene "representaciones irreales de la sociedad guatemalteca, en productos que parecieran tener la etiqueta de 'solo para entretenimiento'".[31] Barillas resume el argumento de la siguiente manera:

> Un joven cantante aborda en Queltzaltenango un autobús de una conocida empresa. El paisaje del altiplano guatemalteco sirve de marco a sus aspiraciones en su viaje a la capital de la república. En la ciudad, firma un contrato para grabar un disco y conoce a una muchacha de la cual se enamora. En una ocasión la invita a un restaurante de la Sexta Avenida que aún no tiene las huellas de la economía informal y era el centro comercial del país. Piden champán y caviar. La irrealidad de la situación es más que evidente. La cinta no hace sino seguir los patrones de las películas juveniles provenientes de España, Argentina y, cómo no, México.

Sin duda, para muchos latinoamericanos, una de las vías para el éxito en la cinematografía es obtener el glamour de las sociedades europeas y la estadounidense, lo que resulta un absurdo para la realidad de nuestro cine.

Otra película realizada entre México y Guatemala que, por problemas de producción, trasladó su rodaje a El Salvador, fue *Sólo de noche vienes*, (1965), la ópera prima del cineasta Sergio Vejar. Basada en una historia melodramática de la escritora mexicana Elena Garro, el filme se realizó en colores, con la participación de los actores Elsa Aguirre y Julio Alemán.[32]

Las locaciones donde se filmó la película son salvadoreñas, concretamente la Puerta del Diablo, la playa El Tunco y la Ceiba de Guadalupe. Los créditos mencionan la colaboración de Salvador Mathies, Hugo Cristiani, Rodrigo Tinoco, entre otros salvadoreños que prestaron sus casas y sus automóviles para el rodaje. Asimismo, se le agradece al gobierno de El Salvador, específicamente al Instituto Salvadoreño de Turismo, por “las atenciones, colaboración y hospitalidad recibidas durante la filmación”.[33]



Pecado *(1961), de Emilio "Indio" Fernández, fue la primera producción del guatemalteco Manuel Zeceña Dieguez.*

Zeceña Dieguez y el "indio" Fernández

Otro de los guatemaltecos que hizo cine en coproducción con México fue Manuel Zeceña Diéguez, quien produjo filmes con directores mexicanos como Alfonso Corona Blake —que había sido asistente de dirección en *Cuatro vidas*— y el célebre Emilio el Indio Fernández. *Pecado* es el título del primer largometraje producido por Manuel Zeceña Dieguez, un melodrama de "bajas pasiones", según la expresión de García Riera, filmado en Guatemala en 1961.

La historia parte de un triángulo amoroso entre Virginia, una ex prostituta, Andrés, su viejo amante, y Ricardo, quien posee un yate. Los tres se hacen a la mar desde un puerto tropical, Virginia aprende a navegar y Andrés revela a Ricardo que era capitán de un barco cuando fingió un naufragio para lanzar al fondo de un río un cargamento de oro que quiere ahora rescatar. Ricardo pone como condición que el botín se

reparta en partes iguales. Al llegar al lugar del oro, Ricardo, a una señal de Virginia, golpea en la nuca a Andrés y sin querer lo mata. Virginia, indiferente ante la muerte del viejo, lanza su cadáver al mar pero no quiere entregarse a Ricardo hasta que recuperen el tesoro, que buscan en vano con el equipo de buzo de Andrés. Al meterse en la selva, Ricardo es mordido por una víbora y hallado por una pareja de novios indígenas, Juanita y Silvestre. Buscan a Virginia, a quien suponen la esposa del herido y ambos se fingen científicos para que Silvestre busque el tesoro, diciéndole que es un hierro que sólo sirve a la ciencia, pero el indio encuentra los lingotes y se da cuenta de la verdad. Al reprocharle el engaño, Virginia se le entrega. En tanto, Ricardo intenta poseer a Juanita, pero ésta llama a Silvestre, quien se enfrenta con el abusador. Finalmente, Virginia acepta las intenciones de Ricardo y le pide que baje al fondo del mar a buscar los lingotes que faltan, pero, en la operación, le corta el tubo de aire. Silvestre rescata al casi ahogado Ricardo, quien furioso cae al agua con Virginia y la pareja se ahoga.

El filme, mezcla el melodrama pasional con las imágenes turísticas. Se abusa de los desnudos de los personajes y el ambiente, sobre todo a partir de la entrada en escena de los "indígenas", es de "folclor maya guatemalteco con ceremonia, la música tropical, unos tambores misteriosos (?) [sic] las palmeras, los bichos raros (papagayos coloridos, un changuito gracioso, etcétera), mujeres a lo Indio Fernández con cántaros, una idea de la sensualidad más 'primitiva' y por lo tanto más 'limpia', y, quizá, una mayor familiaridad con el cine mexicano".[34]

Parece que la censura mexicana suprimió unos desnudos de la "indígena" tan blanca como todas las indias del cine de la época.

También el célebre realizador mexicano Emilio el Indio Fernández viajó a Guatemala a realizar su largometraje *Paloma*

herida (1962), otra producción de Zeceña Diéguez: "Después de *Pueblito*, Emilio Fernández hubo de emigrar a Guatemala para dirigir su segunda y última película de esos años, *Paloma herida* (1962), sobre un argumento suyo adaptado —nadie lo diría— por Juan Rulfo; al lado de Patricia Conde, el propio Indio interpretaba con rabia y amargura a un increíble desalmado en un medio rural y costeño".[35]

Edgar Barillas, expresa al respecto:

> Yo la considero guatemalteca porque el productor, que es el de la plata, es guatemalteco. Además, creo que el guión lo que plantea es exactamente la situación de los pueblos guatemaltecos. Es una crítica muy interesante hacia el evolucionismo, porque es de un grupo de bandoleros que toman un pueblo y se lo apropian. Hay una crítica grandísima, vista desde una postura indigenista hacia el evolucionismo, y eso es exactamente el discurso, la concepción que predomina durante toda la época liberal aquí en Guatemala. Entonces, yo creo que ahí hay una perfecta apropiación de un guión, en un lugar donde efectivamente funciona como discurso.[36]

Paloma, la protagonista de este melodrama, llega a San Antonio, en la costa, mata a Danilo y mantiene un obstinado silencio más tarde cuando es juzgada y encarcelada. En la prisión, da a luz a un niño. El juez —un borracho decadente— y su esposa Amalia hacen que Paloma recuerde su pasado y mediante un *flashback* la vemos feliz con su padre Fidencio a orillas de un lago, a punto de casarse con Esteban, un pescador.

Danilo llega al pueblo con tres esbirros y unas prostitutas a explotar a los indígenas. Esteban protesta y recibe una paliza, además Danilo le quita la casa a Fidencio. Los indígenas son obligados a latigazos a trabajar el campo, algunos son colgados de las manos como castigo; uno incluso es asesinado de un tiro cuando intenta huir.

Danilo pone un cabaret con el propósito de que los indígenas gasten ahí sus ganancias. Las mujeres enojadas con esto se marchan con sus hijos. Como Esteban y Fidencio se rehusan a ir al cabaret son colgados de las manos. Danilo accede a que Paloma y Esteban se casen, pero el día de la boda, el novio es acuchillado por un esbirro de Danilo. El resto de los esbirros y las prostitutas huyen del lugar mientras Danilo asesina a Fidencio y viola a Paloma. En el presente del relato, el juez y su mujer liberan a Paloma, quien se aleja con su hijo.

Este melodrama fue prohibido en Guatemala y para García Riera es una especie de metáfora contemporánea de la conquista: "Danilo, cuan moderno Hernán Cortés, impone la civilización —lugares de vicio, campo aéreo, etcétera— y la corrupción: obliga a unos indígenas explotados y castigados a enviciarse en un cabaret llamado La Dolce Vitta [sic], para escarnio de una actualidad detestable que tiende a excluir al otrora famoso Indio Fernández mientras hace triunfar al twist y a la ahora famosa cinta de Federico Fellini *La dolce vita*".[37]

Paloma herida se rodó también en el paisaje del lago de Atitlán, con locaciones en San Antonio Palopó. La fotografía, del mexicano Raúl Martínez Solares explotó todos los ángulos para evidenciar la violencia del trabajo forzado. El encuadre sobre las mujeres marchándose del pueblo en larga fila, con el paisaje recortado al fondo; los rostros de los hombres (hieráticos) escuchando el llamado del progreso; los pies agotados por lo excesivo del trabajo, recuerdan, sin duda, lo mejor de la obra de Fernández. Pero, según García Riera, la calidad es ínfima:

> Pero el conjunto es grotesco: quizá disgustado por tener que filmar en el extranjero para un productor no demasiado exquisito, el guatemalteco Zeceña Diéguez, Emilio Fernández dejó que su religiosa y agónica nostalgia de la pureza fuera aplastada por una amar-

> gura, un sentimiento de frustración que se traduce en un claro desdén por todos los personajes, aún los positivos, y sobre todo por ese Danilo Zeta en quien el Indio descarga una rabia autodenigratoria, pero a quien, con todo, se concede un privilegio irrenunciable: será el peor de los miserables pero habrá una mujer (Carioca), pues sin eso, cualquier personaje interpretado por el Indio quedaría peor que muerto.[38]

Y, una vez más, Paloma, es una indígena rubia…

Rafael Lanuza y el sueño empresarial

Rafael Lanuza, alumno de la escuela de Salvador Abularach, comenzó a trabajar en los años cincuenta con Eduardo Fleischman, Alberto Serra y Guillermo Andreu. Su primer largometraje fue *Una corona para mi madre* (1952) —en blanco y negro, 16 mm—, el cual es el primer filme centroamericano con sonido directo.

Una corona para mi madre es el clásico melodrama de la madre victimizada. Inicia con la imagen de un niño ante la tumba de su madre muerta por tanto trabajar, pues había sido abandonada por el padre de la criatura. En el cementerio, el niño se encuentra con otro hombre, también huérfano.

Mediante un *flash back* vemos al niño trabajando en diversos oficios para ayudar a su madre. Ella está muy enferma y el médico los insta a ir al hospital, pero como no tienen dinero, los echan de su casa y la madre muere.

De nuevo, en el presente, es el día de las madres. El niño compra una corona floral barata y con el hombre que ha encontrado en el cementerio la arregla, tomando flores de otras tumbas. Un policía los sorprende y quieren arrestar al adulto. Éste, que había sido un borracho y había abandonado a su mujer, se da cuenta, mediante una cicatriz, de que es el padre

del niño y se arrepiente. Ambos lloran y se abrazan en un final melodramáticamente feliz.

Autodidacta como los otros cineastas guatemaltecos de la época, Lanuza prefirió especializarse en la técnica cinematográfica mientras realizaba cortos comerciales. En los años setenta, volvió a la realización de cine de ficción, esta vez con el productor mexicano Agrasanchez, bajo los auspicios de Pelmex. Realizaron tres filmes de luchadores, *Superzan y el niño del espacio* (1971), *El triunfo de los campeones justicieros* (1972) y *La mansión de las siete momias* (1973). Entre los luchadores se encontraban figuras célebres del género, como Superzan, Blue Demon, Fantasma Blanco y Freddy Peccerell, entre otros.

Claudio Lanuza, hermano del director y actor de profesión, recuerda algunas de las experiencias con su hermano, ya que también fungió de maquillista:

> Cuando hicimos *Superzán y el niño del espacio*, teníamos que pintar al niño de dorado. Eso era muy difícil. Incluso en otra película, a un luchador lo pintaron de dorado y se le cerraron los poros y falleció. Entonces yo inventé un maquillaje para el niño, primero le pintamos un dedo para ver que no le pasara nada. El resultado fue muy bueno, lo único es que el sudor le salía verde, pero cuando terminó la filmación el niño tenía el cutis muy bonito, como si le hubieran encerado la cara.[39]

También realizó El Cristo de los milagros (1971), un filme moralizante en el cual un bandido —sin alma ni piedad—, que había planeado robar los tesoros de la iglesia de Esquipulas, se queda ciego. Un tiempo más tarde, se arrepiente de todos sus errores y vuelve al “buen camino”.

La cinta, con aires de western mexicano, es el enfrentamiento de un hombre malvado con un niño, quien finalmente lo redime, como en Una corona para mi madre. Asimismo, se plantea la importancia de la religiosidad, de hecho, Jesucristo



Rafael Lanuza intentó levantar las bases de la industria cinematográfica en Guatemala.



Claudia Lanuza es el intérprete de Superzan y el niño del espacio *(1971), de su hermano Rafael Lanuza.*

se aparece al bandido y lo convierte. Arrepentido de sus pecados, decide llevar la palabra de Dios por los campos y criar al niño.

El siguiente filme de Lanuza, *Terremoto en Guatemala* (1976), se comenzó a filmar en febrero de 1976, fecha cuando un terremoto destruyó gran parte del país. Originalmente, Lanuza iba a realizar un documental para recolectar fondos para las víctimas de la tragedia, pero durante el rodaje decidió hacer un filme de ficción.

La historia relata cómo una pareja de recién casados vive la catástrofe. El marido intenta salvar a su esposa, sin embargo ella tiene las dos piernas fracturadas y muere. Al estilo de un Romeo y Julieta centroamericano, él se suicida y su cuerpo queda junto al de su amada. El filme denota la ambivalencia del director entre su propuesta documental y su deseo de enclavar una historia de amor, en el contexto de la tragedia, lo cual nunca logra en su totalidad.

En 1977, Lanuza realizó *Candelaria,* la cual aborda el tema, ya analizado, de la migración del campo a la ciudad. Dos campesinos emigran, pero las circunstancias urbanas les obligan a volver al campo, después de haber sobrevivido a la delincuencia.

Todos estos filmes son producciones mexicanas, bajo el auspicio de Pelmex con equipo artístico y técnicos mexicanos.

Finalmente, Rafael Lanuza realizó un documental poético, *Ángeles de Chinauta* (1977) sobre la orfebrería de dicho pueblo cercano a la ciudad de Guatemala. Para el cineasta Sergio Valdés, este filme puede considerarse el punto de partida de una nueva corriente nacional de video experimenal. Sin embargo, Lanuza, en una entrevista con el mismo Valdés, confiesa su apego al cine mexicano y su visión del cine como industria: "A mí me gustaba mucho el cine, el mexicano especialmente, y yo lo que hice fue ver muchas de esas películas, aprenderme su forma de hacerlas y tratar de llevarlas a cabo en Guatemala.



Blanca Guerra y Rafael Rojas interpretan La Segua *(1984), de Antonio Yglesias.*

Creo que con la belleza de nuestras locaciones naturales y con la riqueza de nuestras tradiciones se puede tener éxito comercial [...]".[40]

En el contexto del cine centroamericano, Lanuza es, sin duda, el más cercano a la cinematografía mexicana, pero también, piedra angular del intento de consolidar una industría del séptimo arte en nuestra región.

OSCAR CASTILLO Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA INDUSTRIA

En Costa Rica, Oscar Castillo, después de haber fundado la empresa Istmo Film, con la que había producido varios documentales durante la guerra en Centroamérica[41], decidió continuar con el camino de hacer cine industrial y, para ello, su objetivo fue sentar las bases para una verdadera industria, es decir, realizar largometrajes de ficción.

Para iniciar esta nueva aventura, Castillo produjo *La Segua* (1984). Bajo la dirección de Antonio Yglesias —con estudios en Italia, fundador junto con Kitico Moreno del Centro de Cine y con Castillo, de Istmo Film—, con guión adaptación de una obra de Alberto Cañas —primer ministro de Cultura y uno de los escritores más prestigiosos del país— y con música del compositor Benjamín Gutiérrez —el más importante en ese entonces—, el filme sigue siendo el más ambicioso de la historia del cine costarricense.

Filmado en 35 mm a color, ambientado en la época de la Colonia, con más de doscientos extras y con los mejores actores del país, *La Segua* es una coproducción con el cine mexicano, lo que implicó la participación de una actriz de renombre proveniente de esa cinematografía. En él intervinieron, además, treinta inversionistas nacionales.

El tema, según la publicidad, contenía elementos de realismo mágico, el cual estaba muy en boga entonces en Latinoamérica y seguía siendo palabra "mágica" de la literatura del continente, aunque aún no había saltado a las pantallas. Todo estaba diseñado para que se constituyera en un éxito cinematográfico. Sin embargo, como casi todas las empresas de esta índole en la región, *La Segua* fracasó.

En mayo de 1984 se rodó la primera escena, en una casa de alrededor doscientos años ubicada en la zona de San Joaquín de Flores, en el valle central costarricense. También se construyó un set completo que incluía una plaza, una iglesia, un cuartel, ambientado en el Cartago colonial de 1750. También se utilizó una mina de carbón abandonada, en El Tablazo de El Higuito de San Miguel de Desamparados. Todos los elementos de decoración eran de época, lo que implicó muebles del año 1800, con los correspondientes vestuarios, vehículos, carruajes y mobiliario. En total, cuatro mil elementos de utilería[42], con altos costos para la producción.

Y si bien el filme contó con la presencia de actores veteranos en el teatro, el papel protagónico fue otorgado a una joven sin ninguna experiencia cinematográfica, Isabel Hidalgo, quien nunca había estado en un set, pero cuyo rostro resultaba muy fotogénico, pues contaba con una indudable belleza que, a la vez, suscitaba cierta ambigüedad. Esta selección de actriz, bastante polémica por la importancia del papel, fue justificada por una supuesta influencia neorrealista en el director.

La historia de *La Segua* está basada en la versión teatral que de la leyenda mesoamericana —de una mujer que se convierte en caballo— realizara el dramaturgo Alberto Cañas. Encarnación Sancho es una niña bella y mimada de una familia respetable del Cartago colonial. Del decir de la gente, la "más bella del pueblo". José Corona, un guapo teniente, le declara su amor. Le lleva serenata y como buen "varón" luego se va a festejar su amor correspondido a la taberna de Petronila, una guapa mujer, pero de las que sólo sirven "para revolcarse con ellas", no para casarse; es decir, José Corona tiene dos mujeres: la buena y pura, Encarnación, y la impura pero deseable, Petronila.

Al salir de la taberna, un poco bebido, Corona encuentra a una mujer en la que cree ver a su novia y en una escena que pretende dotar de ambigüedad a la visión —¿es o no Encarnación?, aunque, obviamente, vemos a la joven que representa a Encarnación—, Corona descubre a la mujer caballo.

Enloquecido, se presenta en la casa de Encarnación gritando que la joven es la Segua. Los padres protegen a la muchacha de Corona, mientras Camilo de Aguilar, un hidalgo recién llegado de España, amarra al hombre. Este pregunta quién es Encarnación, ante lo cual le responden que es la mujer más bella de Cartago y que más de un hombre ha perdido la cabeza por ella. Aquí ya encontramos una primera contradicción interna del guión porque pareciera que los hombres pierden

la cabeza por Encarnación, cuando debería ser por la Segua. El forastero explica que ha venido a buscar fortuna en las minas del Tisingal, por lo cual un personaje le aconseja visitar la taberna de la Petronila si quiere conseguir "hombres valientes" que lo acompañen en su aventura. Los "cartagos" de bien no están interesados en aventuras sin futuro.

María Francisca, la bruja del pueblo, se acerca a Encarnación y le dice que a José Corona se le apareció la Segua —ya lo sabíamos pues él mismo lo había gritado a los cuatro vientos—. Encarnación empieza a pensar que ella es la Segua, pues se considera la mujer más bella de Cartago y se asegura que la Segua es hermosísima. Camilo conoce a Encarnación y a su familia, quienes lo invitan a visitar la casa.

En otra escena, María Francisca lee las cartas a Petronila y le anuncia que un hombre venido del otro lado del mar le traerá "amor, muerte y sangre". Entonces, Camilo ya se encuentra en la taberna de Petronila y ésta prefiere no hacer caso a los augurios de la bruja y disfrutar al recién llegado, por lo que le ofrece acompañarlo en la aventura de la búsqueda del oro.

Camilo visita a la familia de Encarnación y pudorosamente toman chocolate y juegan a la sortija. En un descuido de la familia, Camilo declara su amor a la joven, quien le corresponde con un beso. Como el padre de Encarnación no aprueba el hecho de que Camilo sea un aventurero, éste último replica que sólo con dinero será digno de su hija. Camilo y Encarnación se encuentran y, mientras el hombre le declara su amor, ésta le comunica sus temores de ser la Segua, a lo que Camilo no presta atención. Petronila, quien ha oído la conversación se enfurece, ya que es el segundo hombre que comparten.

Don Félix, un amigo de la familia, adinerado y ciego, viene a visitar a la familia de Encarnación y la joven disfruta la visita del viejo. Sin embargo, la bruja María Francisca se acerca a Encarnación para aconsejarla acerca de cómo evitar que a Ca-

milo de Aguilar se le aparezca la Segua. La joven cree que es presa de las brujerías de estas mujeres, que la levantan dormida y la convierten en la mujer-caballo. Se presentan algunas imágenes de brujerías y aparece Camilo entrando a una iglesia para casarse con Encarnación, pero al levantarle el velo descubre el rostro de caballo. Es un sueño de la joven.

En tanto, Camilo parte a su aventura acompañado de Petronila y, desde su ventana, Encarnación lo ve alejarse. En adelante, decide no salir de su habitación.

El aventurero, después de un largo camino, encuentra la mina y el oro, pero al suscitarse un terremoto resulta herido. En su delirio, piensa en el oro que le llevará a Encarnación y, al escucharlo, por despecho, Petronila lo golpea con una piedra y lo mata.

Don Félix vuelve a la casa e intenta sacar a Encarnación de su encierro y al explicarle que sus ojos no la podrán ver envejecer, Encarnación sale y pide a sus padres que la dejen casarse con éste. El filme termina con un primer plano de la joven —que intenta parecer la Segua— que dice: “te amo, Félix, y sólo yo lo entiendo”. Los ojos de Encarnación miran a la cámara y la imagen se congela.

El tema del filme combina una leyenda náhuatl —una mujer “sehuac” que se convierte en caballo— y la idea narcisista implícita en el miedo a envejecer. También mezcla un relato de aventura y el tema de la dicotomía entre la mujer “pura” —para el matrimonio y los hijos— y la “mala” —para la cama y la aventura—; es decir, cuatro temas de gran fuerza en una sola película.

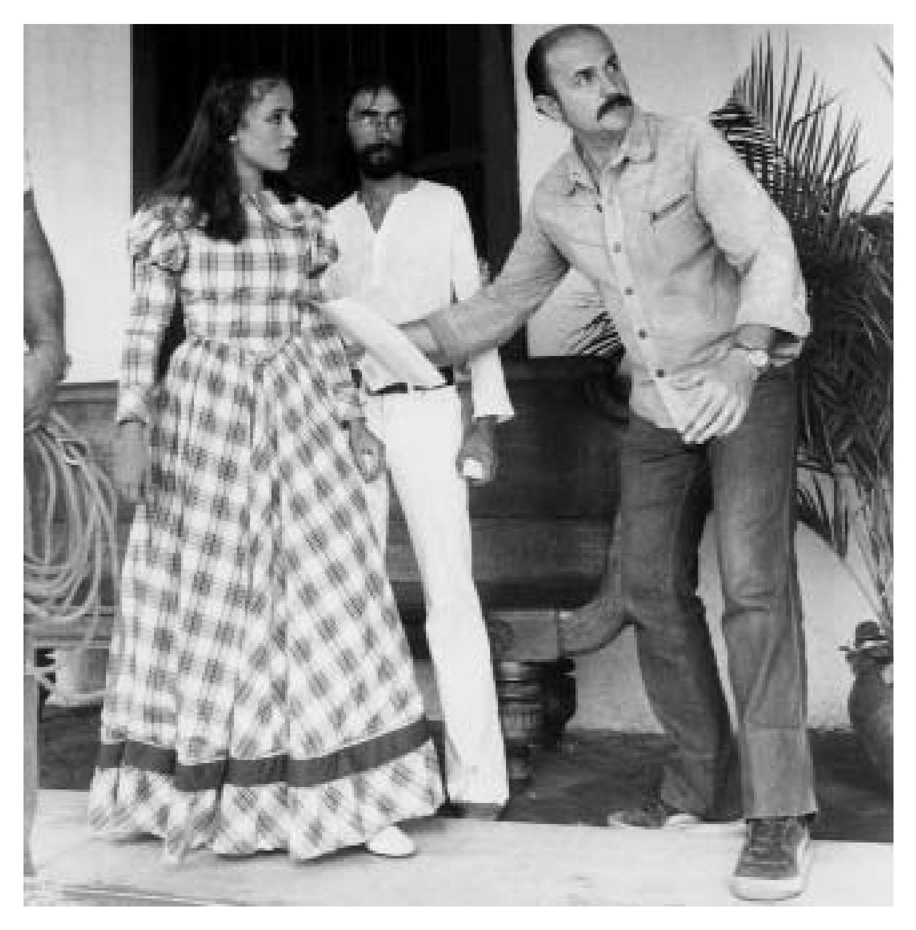
La confusión es total y esto se nota desde los comentarios a la prensa que ofrece Castillo, el productor del filme: “el tema de la obra es universal, porque trata el problema del narcisismo, de la egolatría, de la persona centrada en sí misma y que no quiere envejecer. ‘Eso es algo universal, ahora centrado dentro del mito de la segua, muy costarricense y ubicado en esta realidad’”.[43]

En efecto, el filme pretende mostrar el narcisismo de Encarnación Sancho en relación con la mitología de la Segua. Si Encarnación es la mujer más bella de Cartago y la Segua es tan bella que hace que los hombres la monten en su caballo, ella, debe ser, por lo tanto, la mujer mítica. Encarnación lo dice en el filme: "En adelante serán nuevos pájaros sobre mi vida. A José Corona le salió la segua en el camino: la más bella de las mujeres. Lo encantó por bella, él la siguió por bella, la quiso por bella como me quiso amar a mí, y detrás estaba el monstruo. Yo no quiero ser la segua, Manuela, decime que yo no soy la segua".

No obstante, la cosa no es tan sencilla y el argumento se complica. Según Castillo: "El narcisismo en 'La Segua' refleja que el ser humano puede ser víctima de la ausencia de amor y de la poca capacidad para amar, lo que puede conducirlo al despeñadero, comentó el productor. Es precisamente ese tema lo que permite trascender el localismo, lo folclórico, a un drama, a un problema humano, totalizador y universal".[44]

No obstante, eso no funciona así en el filme. Encarnación Sancho no padece de "falta de amor". Al contrario, sus padres la aman y la miman; tiene una criada que le da todo el cariño y el cuidado que necesita; amigas que la buscan y la divierten, asó como a todos los hombres, quienes se quieren casar con ella. Entonces, no es posible que la falta de amor la conduzca "al despeñadero", ni esto se puede concretar en un drama humano universal. Castillo continúa: "El mensaje tiene forma de mito y hace que la sociedad se oponga a la realización del amor de una mujer. Puede decirse que es el mito el que se opone a que ella logre la felicidad. A su vez hay un problema de identidad, de resolver a favor o en contra de las tensiones internas que agitan a la persona, es la eterna y antigua lucha entre el bien y el mal, entre la luz y la oscuridad[…]".[45]

La sociedad no se opone a la felicidad de Encarnación Sancho. Salvo que la sociedad esté representada por María



Antonio Yglesias dirige a Maria Steiner en una escena de La Segua *(1984).*

Francisca —la típica bruja del pueblo la cual ni siquiera cree demasiado en su propio poder— y la Petronila —la mujer fácil, perteneciente a otra clase social—. Porque el mito de la mujer-caballo no lo cree ni el cura, como se manifiesta desde una de las primeras escenas y, por lo tanto, no es un temor social.

En el filme, la sociedad cartaginesa se divide claramente entre la gente bien —a la que pertenece el sacerdote y la familia de Encarnación— y el pueblo, que frecuenta la taberna de Petronila. Ellos sí podrían creer en mitologías, pero la re-

lación entre ambos mundos es poco frecuente y hace inverosímil que este mundo de la noche sea “la sociedad”.

La Segua aparece —en la pantalla— como una mujer que, mediante unas máscaras muy mal realizadas, se convierte en caballo. Es decir, la leyenda se concreta en algunos hombres puntuales que enloquecen y muestran que esa conducta es producto del encuentro con la Segua. Es el caso del personaje anónimo que es representado por Carlos Catania, en el prólogo del filme, y del teniente Corona.

En esta última situación, el montaje se encarga de mostrarnos la asociación que realiza Corona entre sus imaginaciones en torno a la Segua y Encarnación Sancho. Posteriormente será a Encarnación a quien imagina en el camino. Pero, evidentemente, no es la joven sino la Segua. Nunca se cree que Encarnación pueda ser la mujer caballo, si es apenas una niña que juega a la gallina ciega. No se siente tampoco que ése sea un miedo social, una creencia generalizada. Es, más bien, una especie de obsesión en la que cae presa la propia Encarnación Sancho, pero nada más.

La escena en la que el teniente Corona, enloquecido, grita que Encarnación Sancho es la Segua es de una gran fuerza y dramatismo. Sin duda esto podría afectar a la joven, pero no vemos estas consecuencias en ella. La película no continúa en lo mítico y se introduce en el campo de la psique. Entonces, aparece una Encarnación Sancho aterrorizada frente al espejo, imaginándose ser la Segua.

Si bien *La Segua* puede representar la lucha entre el bien y el mal, la luz y la oscuridad, la solución no la da la luz, el amor, la vida, sino un viejo —que, además de ciego es millonario— y que logra sacar a Encarnación de su “locura”, gracias a que es el único que no podrá verla envejecer; es decir, el mensaje no puede ser más negativo. No hay solución al narcisismo, al contrario, éste se mantiene. Encarnación será feliz porque se casará con un hombre que no la verá envejecer.

El realismo mágico se va al despeñadero, ya que pasamos de los filtros de amor y los augurios de María Francisca a la partida de Petronila, junto con Camilo de Aguilar, en busca del oro. Es decir, se mete otra historia en la confusión que ya existía: la de los españoles aventureros en busca de la riqueza fácil. La aventura termina mal. No porque no encuentren el oro, sino porque, evidentemente, sólo será para la bella Encarnación y no para la —aún más bella— Petronila (interpretada por la actriz mexicana Blanca Guerra). Ésta, al enterarse de las intenciones de Camilo, lo mata y le niega el acceso a la aventura, al oro y al matrimonio con la dama de buena sociedad. Por último, la lucha entre las dos mujeres, que podría haber sido otro tema por desarrollar, es apenas vislumbrada en pantalla, pero no se aborda directamente.

En efecto, el filme en realidad son dos —quizá tres—: el mitológico, el psicológico y el de aventuras. El problema fundamental es que no se logró ninguno de los tres. A pesar de los elementos fantásticos y de realismo mágico, la narración de La Segua, cinematográficamente hablando, es realista.

La Segua se estrenó el 8 de noviembre de 1984, en una noche de gala en el cine Magaly con la presencia del presidente de la República, Luis Alberto Monge; sin embargo, la acogida general del público no fue buena. En México, se exhibió en todo el país, pero sin éxito tampoco y en Estados Unidos se distribuyó en circuito de video casero. Además, se transmitió por televisión en veinte países europeos. Los patrocinadores no estuvieron complacidos con la inversión, ya que la magra recuperación sólo alcanzó para pagar copias y algunos pocos gastos más. En total, Castillo calcula que se pudieron recuperar unos sesenta mil dólares de los cuatrocientos mil invertidos. Sin duda, el filme centroamericano más ambicioso en términos de producción, realizado hasta el momento.

No obstante, para Castillo es justamente la tradición lo que se debe construir poco a poco. Por lo tanto, si bien *La Segua*

no tuvo el éxito esperado, el camino era el mismo: hacer otro largometraje. En menos de dos años, se había filmando un proyecto completamente distinto, *Eulalia*, que siendo una producción modesta, fue un éxito de taquilla en el país, como ya vimos.

Después de unos cuantos años fuera del país, Castillo regresó y fundó una productora para la televisión, con la que realizó, con éxito, tres series: *El barrio*, *La plaza* y *La pensión*, que se han mantenido durante varios años al aire. Igualmente, volvió al cine en el 2001 con *Asesinato en El Meneo*, bajo su dirección y producción; y, en el año 2003, produjo el primer largometraje en digital, *Mujeres apasionadas*, bajo la dirección de Maureen Jiménez.

Junto con el guatemalteco Rafael Lanuza, Oscar Castillo, con cuatro largometrajes producidos, tres series de televisión y múltiples documentales políticos, educativos y turísticos es el productor audiovisual más prolífico del área centroamericana.



El cine centroamericano se afilia al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

SEGUNDA PARTE

CINE Y REVOLUCIÓN

En 1967 y en 1969 nuestros sueños no tenían límites,
nuestra aspiración era la revolución total,
nuestro espíritu estallaba en utopías;
el triunfo revolucionario parecía estar
al alcance de la mano.
MIGUEL LITTIN, Chile

Durante mi infancia crecí viendo en los billetes de a
peso la imagen de la hija del primero de los Somoza,
Liliam Somoza Debayle, eternamente jovencita,
vestida de india "norteamericana",
con plumas, cuero y todo.
Por eso siempre digo que esta generación,
tanto los cineastas, como los
fotógrafos de los últimos años,
ha participado fuertemente en la
creación de la identidad nacional.
MARÍA JOSÉ ÁLVAREZ, Nicaragua

Un cine de tendencia social floreció en los años setenta y ochenta en Centroamérica. Casi todos los países del área iniciaron la búsqueda de una identidad nacional en los espejos de sus pantallas y la cintura de América comenzó a "existir" en festivales y muestras internacionales en una especie de "edad de oro" de la cinematografía regional.

Este proceso cultural tuvo como dinamizador un factor ajeno al audiovisual: los conflictos sociales y la guerra. El interés por desarrollar una cinematografía propia —no solo a nivel local sino regional—, con un lenguaje audiovisual acorde con las posibilidades del medio, surgió paralelamente a las luchas insurrecionales. Fue, además, la primera vez que se dio una reflexión en torno a la importancia y la función del cine en la sociedad —ya fuera como arma de liberación, como herramienta de propaganda o como instrumento de educación— y que el Estado apoyó e invirtió en la producción audiovisual. Además, el cine producido se integró en el contexto del Nuevo Cine Latinoamericano, tanto en su temática, como en su posición estética.

En un periodo de menos de quince años —de 1972 a 1986— se realizaron en Centroamérica más del doble de títulos que en los setenta años anteriores. En Panamá, con el apoyo directo del general Omar Torrijos, se fundó el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU), bajo la dirección del poeta Pedro Rivera. El GECU produjo unos treinta documentales en 16 mm, entre 1972 y 1977, casi todos sobre temas relacionados con la soberanía del Canal y las conflictivas relaciones del país con Estados Unidos.

Costa Rica también vio nacer su cinematografía con la fundación del Departamento de Cine, del Ministerio de Cultura, bajo el lema "dar voz a quien no la tiene". Se realizaron unos 75 documentales entre 1973 y 1986, muchos sobre los problemas más acuciantes de la sociedad. También, desde Costa Rica, se impulsaron las nacientes cinematografías nicaragüen-

se y salvadoreña, gracias a la productora independiente Istmo Film, dedicada a realizar obras sobre la insurrección centroamericana.

En el caso de Nicaragua, la mayor parte de la filmografía se realizó a partir del triunfo de la Revolución sandinista, con la creación del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE), entidad que produjo noticieros, documentales, ficciones y largometrajes en coproducción, muchos ganadores de premios internacionales. En El Salvador, dos colectivos de cineastas —el llamado Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario (ICSR) y el Sistema Radio Venceremos— se adentraron en las zonas liberadas por la guerrilla para testimoniar los triunfos de la insurrección y los avances en la construcción de una sociedad nueva, solidaria y equitativa.

El caso de Guatemala y Honduras sí difiere de la tónica descrita hasta ahora. La violencia y la represión no permitieron un movimiento documentalista amplio en Guatemala y si bien se produjeron filmes sobre las luchas guerrilleras, los cineastas fueron asesinados o tuvieron que exiliarse en el extranjero y, aun hoy, es difícil obtener copias de estos trabajos. Honduras, por su estrecha relación con EEUU, evadió el tema de los conflictos centroamericanos y produjo filmes orientados hacia la etnográfica.

Es, entonces, al lado de las luchas insurreccionales que surge vigorosamente la cinematografía de Centroamérica.

El Istmo en llamas

El nacionalismo, el antiimperialismo y una oleada revolucionaria que cubrió prácticamente toda Centroamérica fueron las constantes en las décadas de los setenta y ochenta. Desde la lucha nacionalista por la recuperación del Canal de Panamá, pasando por el triunfo de la Revolución sandinista en Nicaragua,

las diversas ofensivas guerrilleras en El Salvador y Guatemala y algunos brotes de agitación en Costa Rica, hasta la posterior guerra civil en Nicaragua, éste fue un tiempo en el que el istmo parecía incendiarse.

Ya desde los años sesenta se advertía una crisis en el viejo orden liberal, se suscitaron protestas sociales difíciles de contener y la represión se hizo creciente. Durante estos años, la delegación del poder político en los militares se convirtió en un requisito de supervivencia para terratenientes y empresarios. Así, la cúpula castrense ascendió al poder civil.[1]

La política estadounidense osciló entre apoyar las reformas y mantener el "orden" en la región. Surgieron nuevos sectores sociales urbanos y los problemas de pobreza y exclusión se agravaron. La Iglesia, tradicionalmente uno de los pilares de la clase dirigente, empezó a interactuar con el pueblo y las universidades se convirtieron en espacios de oposición. La Revolución cubana había logrado extender gran parte de sus ideas y de su mística al istmo.

El historiador Héctor Pérez Brignoli distingue dos fases en el desarrollo de las insurrecciones en la región. En la primera, los brotes guerrilleros —en Guatemala y Nicaragua— fueron controlados. La segunda etapa arranca a finales de la década de los setenta, cuando la insurrección logró —en Nicaragua y El Salvador— una sólida implantación popular y, en Guatemala, el movimiento se extendió a las masas indígenas. La caída de Somoza en Nicaragua, en julio de 1979, fue el clímax de esta oleada revolucionaria. Pero, la firma de los nuevos Tratados del Canal de Panamá, en 1977, también constituyó un momento fundamental para la región.[2]

El triunfo de la Revolución sandinista en 1979 y la firma de los acuerdos de paz en El Salvador en 1992, que terminaron con la guerra civil, acotan una década marcada por las promesas revolucionarias y la guerra, así como por un notable aumento de la pobreza que repercute en las las desigualdades

sociales. Es “un turning-point en la historia del Istmo”,[3] según Pérez Brignoli.

Si bien Costa Rica se mantuvo relativamente ajena a las luchas guerrilleras, con una notable estabilidad política, en la década de los setenta se desataron algunos movimientos populares en el país. En abril de 1970, un grupo de estudiantes se opuso a las contrataciones que pretendía efectuar el gobierno con la compañía estadounidense Aluminium Company of América. ALCOA se convirtió en un símbolo y las manifestaciones estudiantiles fueron reprimidas con violencia. El grito de “ALCOA NO” fue el inicio de una radicalización intelectual y un giro a la izquierda sin precedentes en la historia del país, lo cual estimuló la vida cultural. De igual modo, desde Costa Rica se apoyó de manera decisiva la Revolución sandinista y, posteriormente, bajo la presión estadounidense, la contrarrevolución.



Caricatura sobre la dominancia del cine hollywoodense en América Latina, aparecida en la revista Formato 16, *de Panama.*

El “nuevo” cine en Centroamérica

Durante este momento histórico —de luchas, rebeliones y guerra civil— surgió un cine de tendencia social que marcó una época de oro en Centroamérica; es cuando presenciamos el nacimiento de la mayoría de las cinematografías nacionales debido a la cantidad de producciones y la calidad de algunas de las obras. De igual manera, se logró un reconocimiento internacional nunca antes visto en la región. Por primera vez, Centroamérica existía en las pantallas, con una participación y un éxito en festivales internacionales.

Durante estos años se concentra la gran mayoría de la producción cinematográfica del istmo, fomentada casi siempre por el Estado y con un interés por desarrollar un cine acorde con su identidad. La insurreción centroamericana utilizó este medio como arma de denuncia, apoyo o instrumento de educación.

Y no sólo nos referimos a los países donde los conflictos fueron evidentes como Guatemala, El Salvador y Nicaragua. Fue también el caso de Panamá, cuya cinematografía se desarrolló junto con la lucha nacionalista por el Canal y de la “pacífica” Costa Rica, que no sólo se vio inmersa en los conflictos de la región, sino que también registró su producción cinematográfica más significativa durante estos años.

En claro diálogo con las tendencias cinematográficas en boga en el resto del continente latinoamericano, los pequeños países de Centroamérica produjeron por primera vez textos audiovisuales de manera sistemática, considerándolos, además, expresiones genuinas de sus idiosincracias.

Ante el influjo de la Revolución, el cine cubano se convirtió en un modelo, que abrió el camino para expresarse con patrones propios y escasos recursos económicos. El documental y los noticieros —cuyo maestro es el cubano Santiago Álvarez— se convirtieron en los géneros preferidos. El objetivo co-

mún: fundar una cinematografía nacional, popular y crítica, que fuera de la mano con los movimientos de liberación.

El cine centroamericano de los años setenta se integraba claramente a la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano, con una estética determinada por las condiciones económicas, sociales, culturales y políticas del subdesarrollo y con un interés por el rescate de la memoria popular, por la necesidad de reescribir la historia.

Los diferentes manifiestos de los cineastas latinoamericanos de la década de los sesenta marcan un interés por romper con el pasado, así como proponen un cine crítico, realista, antiimperialista y revolucionario, divorciado de las prácticas monopólicas del cine de Hollywood.[4] A este cine se le llamó "cine de la pobreza" o "estética del hambre" según Glauber Rocha,[5] "cine imperfecto" para Julio García Espinoza,[6] y "tercer cine" para Octavio Getino y Fernando Solanas.[7]

Reinaba en el continente un ambiente de idealismo y esperanza y el cine parecía ser el arma fundamental en la transformación social. En palabras de Julio García Espinoza:[8] "Parecía, de pronto, que el mundo se volvía joven. El colonialismo se desplomaba, la revolución era posible, trabajadores y estudiantes de países desarrollados desempolvaban sus inercias, las minorías de todas las tristezas al fin sonreían, las costumbres y el arte se transformaban y nos transformaban. Y luego, la utopía mayor: creíamos poder ser felices sin necesidad de ser egoístas".

Fue a esta corriente estético-ideológica que se adhirió el cine centroamericano del momento.

Imágenes para un canal

La historia del cine en Panamá es la historia de la
penetración cultural instrumentada por el colonialismo.
Pedro Rivera

El poder de una bandera

La presencia de Estados Unidos en Panamá fue un hecho palpable desde la independencia misma de la pequeña nación. Esto a raíz de la importancia estratégica del Canal, el cual había sido cedido a perpetuidad a los estadounidenses quienes, además, habían instaurado una fuerte presencia militar en el país. Esta situación llevó a múltiples protestas y, finalmente, a una renegociación de los tratados.

En 1959, se suscitó lo que se conoce como "operación soberanía", es decir, una serie de marchas pacíficas con banderas panameñas, por la zona del Canal, como un acto de reafirmación de la soberanía de Panamá en esa parte de su territorio. No obstante, una contraorden que prohibía la entrada de panameños a la zona provocó la resistencia de los manifestantes.[1]

El presidente estadounidense Eisenhower reconoció la soberanía titular de Panamá sobre la zona y ordenó izar la bandera panameña, junto a la de los Estados Unidos. Sin embargo, el 7 de enero de 1964, estudiantes de la Escuela Superior de Balboa izaron la bandera de Estados Unidos frente a ese plantel, sin acompañarla de la panameña, y se rebelaron físicamente contra las autoridades civiles y políticas que trataron de hacer

cumplir la orden del gobernador Fleming de izar también la bandera nacional.

El 9 de enero —fecha emblemática de las luchas por la soberanía en la historia de Panamá—, un grupo de doscientos estudiantes del Instituto Nacional, se dirigieron a la zona y solicitaron permiso para izar la bandera panameña y cantar el Himno Nacional. La policía estadounidense permitió que cinco estudiantes lo hicieran, sin embargo, al comenzar a cantar, fueron abucheados y los zoneítas se lanzaron contra ellos, arrebatándoles la bandera, desgarrándola y pisoteándola. Los civiles y policías echaron a los panameños de la zona y la noticia se propagó rápidamente por la ciudad. Estudiantes y particulares se enfrentaron con la policía, civiles armados y el ejército estadounidense, que entró en acción con fusiles y ametralladoras, mientras los tanques se iban alineando en las cercanías. El saldo fue de 21 muertos y quinientos heridos.[2]

Este hecho de violencia fue el primer tema tratado por el cine panameño. Gracias a las imágenes del fotógrafo y camarógrafo Enoch Castillero sobre este incidente se montó el primer filme del GECU, casi una década después, en 1973.

A partir de estos sucesos, se iniciaron paulatinamente las negociaciones para los nuevos tratados. Un golpe de Estado en 1968 y un contragolpe, en 1969, delinearon mejor la política en torno a dichas negociaciones y emergió la figura del entonces coronel Omar Torrijos como líder máximo del proceso revolucionario.[3]

Para los panameños, su interés central fue la eliminación del enclave colonial, la devolución del cerro Ancón, el ferrocarril, así como las tierras y aguas que le servirían a Panamá para su desarrollo social y económico. El 7 de septiembre de 1977, el presidente Jimmy Carter y el general Omar Torrijos firmaron un nuevo tratado sobre el Canal, lo que inició un proceso paulatino de descolonización que culminó con la entrega de la administración del Canal, el 31 de diciembre de 1999.[4]

Este periodo de la historia panameña se enfrió con la firma de los tratados y se apagó definitivamente con la accidental y misteriosa muerte del general Torrijos, en agosto de 1981, pero fue, sin duda, el momento que motivó el nacimiento de la cinematografía de Panamá.

Cine para sellar una herida

La primera vez que se realizó cine en Panamá, de manera sistemática y con apoyo estatal, fue con la creación del GECU, en 1972. Dicha iniciativa respondió a una coyuntura política: la recuperación del Canal de Panamá, mediante la política nacionalista del general Torrijos, la cual culminó con la firma de los tratados Torrijos-Carter.

Como casi todo el cine latinoamericano de la época, el modelo que se siguió fue el de Cuba. Éste había causado un gran impacto en algunos intelectuales panameños, ya que era la primera vez que veían un cine contestatario, hecho con pocos recursos y muy distinto de lo que para todos era el "cine", es decir, Hollywood.

La iniciativa surgió después de la Primera Semana de Cine Cubano, realizada en Panamá, en julio de 1972. Los cineastas cubanos Pastor Vega y Jorge Fraga habían acompañado la muestra y estaban interesados en realizar un documental sobre el país, para lo que necesitaban una contraparte. Según Pedro Rivera:

> ellos hablaron con el Ministro de Relaciones Exteriores de Panamá y le hicieron la oferta de hacer un documental sobre el proceso de liberación nacional. Entonces el Canciller les dijo 'bueno, ¿con quién van a hacerlo?, ¿cuál es su homólogo en Panamá?, porque ustedes tienen que tener aquí una relación, no pueden venir por la libre a hablar sobre un proceso revolucionario entrañable para nosotros'. Entonces los cubanos le dijeron, 'no, si aquí está Pe-



La revista Formato 16 fue editada por el GECU para contribuir a la cultura cinematográfica del país.

> dro Rivera'. Entonces él me cuenta eso y me dice 'mirá, te hemos comprometido, ellos me preguntaron y yo les dije que tú eras el homólogo'. Y entonces yo le dije, 'mirá como tú haces eso; yo no tengo ni la menor idea de lo que es el cine, yo en mi vida he hecho una película.[5]

Rivera, conocido como poeta, no había aceptado ningún cargo durante el gobierno torrijista, por lo que él llama "su corazón antimilitarista", pero vio en el proyecto cinematográfico una posibilidad de colaborar en la lucha por la soberanía:

> En ese momento se estaban articulando algunas ideas sobre utilizar el cine como una de las herramientas para ayudar a crear la conciencia nacional. La televisión no se había desarrollado aún. Entonces en la oficina de asuntos estudiantiles de la Universidad de Panamá se habla de estas cosas y se toma la decisión de crear una pequeña estructura cinematográfica, con el objeto de estar prepa-

> rado para cumplir con la propuesta de los cubanos y cumplir con el Estado panameño de tener un grupo homólogo.[6]

Pedro Rivera llamó a Enoch Castillero, fotógrafo de profesión y el único miembro del grupo con experiencia en el campo de la publicidad y de documentales:

> Empujamos la cama y los muebles del compañero Enoch a una esquina y armamos nuestra mesa de montaje. Las grabadoras y otros equipos de sonido, propiedad de Enoch, se incorporaron inmediatamente al nuestro. Consideramos que esa etapa fue la más creativa del grupo. Prácticamente, estábamos inventando el cine, literalmente lo estábamos haciendo.[7]

Castillero recuerda los inicios:

> Se formalizó un grupo bastante numeroso de diferentes tendencias, poetas y escritores, intelectuales y muy pocos cineastas, porque realmente no existía esa palabra en el léxico de ese entonces. Creo que yo era la única persona de ese grupo que más o menos sabía, que conocía del manejo de la cámara, más o menos. El asunto fue que, de las 70 y pico u 80 y pico personas que se organizaron, quedamos reducidos a un grupo de siete u ocho personas, tal vez menos. Todo se quedó concentrado en mi habitación, porque allí fue donde se realizaron las primeras películas. Creo que fueron alrededor de ocho películas que se hicieron en ese entonces, películas cortas tipo documental. De ese tipo de peliculas inclusive utilizamos muchas de las que yo filmé en el 64. Ahí surgieron entonces otras personas, se consiguió un local en la universidad para que se trabajara con más holgura, algunas de las otras personas que colaboraban fueron entrenadas, las fuimos enseñando, fuimos incorporando nuevos elementos como el sonido, por ejemplo, porque era básico. Un documental sin sonido no sirve. Así fuimos formando un grupo que llegó a ser bastante numeroso y se filmaron muchas películas.[8]

Para financiar los primeros trabajos y la compra de equipo, el general Torrijos le entregó diez mil dólares a Rivera, con lo que se compraron un par de cámaras Bolex, una moviola, una grabadora y unos cuantos adimentos más.

Del grupo inicial, como decíamos, solo Enoch Castillero tenía experiencia profesional; el resto se formó en la práctica cinematográfica. Otros miembros fundadores fueron Luis Franco, Rafael Giraud, Ernesto y Reynaldo Holder, Anselmo Mantovani y Fernando Martínez.

Hacia una cinematografía nacional

La cinematografía panameña era, hasta entonces, prácticamente nula y los pocos esfuerzos realizados fueron esporádicos y desconocidos. Fue con el GECU que por primera vez se creó un verdadero movimiento cinematográfico nacional cuyos objetivos eran "Sentar las bases para crear y desarrollar la cinematografía nacional dentro de esquemas que se correspondan, en esta etapa histórica, con la lucha de liberación nacional. Lucha que implica, entre otras muchas cosas, rescatar nuestra identidad histórica y fortalecer los valores de nuestra nacionalidad".[9]

Las producciones del GECU respondieron a necesidades políticas, más que de búsqueda estética o de lenguaje expresivo. Su objetivo fundamental fue la creación de un cine que profundizara en la realidad panameña, que sirviera de instrumento de agitación política y que contribuyera a concientizar al pueblo y a desarrollar la cultura.[10]

En este sentido, y como lo hicieron posteriormente el Centro de Cine de Costa Rica, Incine en Nicaragua, y el cine salvadoreño de la guerra civil, el documental fue el género utilizado prioritariamente, ya que se consideraba la mejor forma para investigar y reconocer las necesidades, maneras de expresión y estilo del pueblo, sin preconcepciones formales.[11]

Acorde con los diversos manifiestos del cine latinoamericano, el cine que pretendían hacer tenía que romper con los códigos y modelos del cine tradicional. En este sentido, la ficción estaba más cerca de la evasión, de las fórmulas del cine hollywoodense, que del compromiso con la realidad que ellos buscaban:

> no vamos a copiar las fórmulas conocidas; no vamos a seguir al pie de la letra las maneras del cine tradicional, no vamos a imitar los esquemas de realización del colonialismo. Se trata desde entonces de iniciar la búsqueda de un lenguaje cinematográfico original a partir de los contenidos de nuestra realidad y de las expresiones singulares de nuestra cultura. Este cine tendría que reflejar lo que somos como pueblo, nuestro estilo de vida y nuestra singularidad histórica. Cine nacional sería y es para nosotros aquel que, partiendo de una investigación de la realidad, contribuya a afianzar los valores originales de nuestra cultura y se desarrolle a partir de los imperativos históricos de liberación nacional.[12]

Su proceso de desarrollo fue autodidacta y contó con muy pocos recursos. Además, no sólo se concentró en la producción, sino también en la educación del espectador, mediante la difusión de cine alternativo. Era la única manera de que el público comprendiera que Hollywood no era el único que tenía la potestad de la comunicación audiovisual.

Como parte de esta educación, el GECU editó una revista especializada, *Formato 16*. Además, para la difusión de la producción se formó una red nacional de cineclubes en 16 mm, la cual permitió la formación de un público: “La cifra de espectadores registrados en el año de 1976 alcanza a 71 735 espectadores en 556 exhibiciones. Hasta el mes de noviembre de 1977 las cifras son las siguientes: 130 000 espectadores en 600 proyecciones”.[13]

En un país de dos millones de habitantes éstas eran cifras significativas. La exhibición se realizaba en instituciones

públicas, colegios secundarios, la universidad, organizaciones gremiales, instituciones tanto académicas como del Estado, barrios de la ciudad y pueblos del interior, y llegó a las zonas más apartadas y de difícil acceso del país. Algunos filmes se transmitieron por la televisión y se creó una sala permanente de cine en la universidad, que aún funciona con éxito.

La lucha antiimperialista

La lucha antiimperialista fue el tema fundamental de la producción del GECU. La mayor parte de los documentales abordaban el asunto de la soberanía del Canal, de la agresión estadounidense al país en determinados momentos históricos y del apoyo de otros países a la "lucha de liberación" de Omar Torrijos, entre otros.

La filmografía panameña se inauguró con un filme paradigmático: un breve documental de cinco minutos que, al estilo de Santiago Álvarez, combina imágenes de archivo —filmadas por Castillero en la época y hasta entonces desconocidas— y fotos fijas, sobre la narración de un poema de Pedro Rivera. El tema es el enfrentamiento ocurrido en el año 1964 entre estudiantes panameños y tropas del ejército de Estados Unidos. El corto, llamado *Canto a la patria que ahora nace* (1972), enuncia desde el título su propósito de abrir una nueva etapa de "descolonización". Este primer experimento cinematográfico no fue comprendido por el público panameño: "Muchos dijeron que lo que habíamos hecho no tenía nada que ver con el cine. No entendían el nuevo lenguaje, no concebían una estructura cinematográfica diferente a la que estaban habituados y sobre la que tenían información".[14]

Sin embargo, en ciertos sectores del exterior, la película impactó:



El GECU *fue apoyado por el líder panameño Omar Torrijos, de cuya obra se realizaron muchos documentales.*

> Estábamos en medio de los procesos de liberación nacional y todo el continente estaba tomado por los militares. Entonces, la peliculita nuestra, que es un panfleto, es decir lo único que le falta son las palabra sucias, porque es una diatriba contra los Estados Unidos, impactó, porque todo el cine estaba en el exilio. El cine argentino estaba en el exilio; el cine chileno estaba en el exilio; el cine peruano estaba en el exilio, entonces, de repente aparece una peliculita de un pequeño país centroamericano diciendo estas cosas. Eso nos abrió la simpatía de todo el cine latinoamericano.[15]

La segunda película, *505* (1973), remite a la elección de lo que se llamó el poder popular, el cual estaba integrado por 505 representantes del país, uno por cada pueblo. El documental ofrece una serie de entrevistas con campesinos, trabajadores e indígenas, quienes comentan las nuevas reformas y la naturaleza de la penetración imperialista en el país:

> vino una delegación de indígenas, con el representante que ganó: el cacique. Entonces, este señor se bajó del avión descalzo, con unos pies de esos grandes que aparecen en la pintura mexicana. Yo le dije a Enoch, tomale los pies y Enoch le hace una gran toma y entonces nosotros le hacemos la entrevista y él no sabía hablar español. Le preguntamos que cómo se sentía y él dice: 'yo venir a reunión como representante de 500 años de sufrimiento'. Y esa frase 'nosotros sufrimiento' yo la repetí siempre después, porque era muy contundente. El afiche de esa película lo hicimos con el hombre con grandes pies.[16]

Un año después (1973), también de Rivera, retoma el tema de *505*, "un año después", como dice su título, de la creación de la Asamblea Nacional de Representantes de Corregimientos. El documental registra las transformaciones más significativas, así como el método de trabajo de este organismo: las giras de consulta, organizadas por el Consejo de Legislación, en las que se discuten métodos elementales de organización popular a nivel de las comunidades. También se ofrece un paralelo entre la vida del campo y la ciudad.

El más opresor (1976), de Anselmo Mantovani, hace un recuento —mediante canciones, fotos fijas y dibujos— de las más importantes intervenciones del imperialismo en Panamá. Desde el asesinato del líder guerrillero Victoriano Lorenzo, en 1902, el movimiento inquilinario de 1925, el asesinato del dirigente obrero de las bananeras, Rodolfo A. Delgado, en 1960, hasta la masacre de estudiantes y obreros del 9 de enero de 1964.

¿Qué está haciendo el lobo? (1976), de Pedro Rivera, aborda el intento golpista de enero de 1976, conocido como el "patronazo" y los disturbios que le precedieron, encaminados a desestabilizar el proceso revolucionario y a hacer fracasar las negociaciones entre Panamá y Estados Unidos. De igual modo, *Mi pueblo habla, mi pueblo grita* (1976), de Reynaldo Hol-

der, presenta los hechos en torno a la huelga declarada en marzo de 1976 por los ocupantes estadounidenses del Canal. Esta impidió el tránsito de las naves, lo que creó una seria crisis, mientras que los obreros panameños de la zona se negaron a participar en ella. En el filme, estos hechos se entrelazan con la situación del país, ante la posibilidad de elaborar un nuevo tratado sobre el Canal.

Una bomba a punto de estallar (1977), de Luis Franco, registra una encuesta realizada en la ciudad de Panamá, que recoge diferentes opiniones acerca del nuevo tratado del Canal de Panamá. *El verdadero protagonista* (1979), de Ernesto Holder, uno de los últimos trabajos del GECU en esta línea, presenta la fase final de la etapa de negociación entre el gobierno panameño y el de Estados Unidos, en torno a los nuevos tratados. Se plantea que los tratados no reúnen todas las aspiraciones del pueblo panameño, pero que son el punto de partida de una nueva fase en la historia del Canal. Hay referencias a la masacre perpetrada en 1964 por los soldados estadounidenses, el mismo incidente abordado en el primer filme del GECU.

De manera más indirecta, *Soberanía* (1975), de Pedro Rivera, trata sobre un concurso de pintura sobre el tema de la soberanía del Canal. El filme aborda tanto el tema de la pintura panameña como el de la lucha por la independencia que se llevaba a cabo en ese momento.

Como podemos ver, los filmes siguen paso a paso los momentos más importantes de la negociación de los tratados y la soberanía es el eje de la mayor parte de la filmografía.

La solidaridad internacional

Uno de los grandes logros del liderazgo del general Omar Torrijos fue permitir la internacionalización del problema del Canal, con lo que obtuvo el apoyo de muchos países, especialmen-

te de los del tercer mundo, en particular de Venezuela, Colombia y Costa Rica. Esto posibilitó el apoyo de la ONU, para la celebración de las reuniones del Consejo de Seguridad, en Panamá, en marzo de 1973. Panamá era miembro no permanente del Consejo que representaba a América Latina. El tema de la reunión fue el problema de las negociaciones del tratado.

El tema de la solidaridad internacional hacia la causa panameña también fue abordado en varios filmes como *Ahora ya no estamos solos* (1973), de Pedro Rivera y Enoch Castillero, sobre la reunión del Consejo de Seguridad de la Organización de las Naciones Unidas, en la cual se discutió la política colonialista que ha desarrollado Estados Unidos en la llamada Zona del Canal.

El filme *Unidos o dominados* (1975), de Gerardo Vallejo, muestra el encuentro de los presidentes Carlos Andrés Pérez, de Venezuela, Rodolfo López Michelsen, de Colombia, y Daniel Oduber, de Costa Rica, con el general Omar Torrijos, para llegar a acuerdos en torno a problemas de interés común. Los presidentes testimonian su solidaridad con la causa panameña, en esta reunión celebrada en Panamá, en febrero de 1974.

Como si a Maceo, Lorenzo diera un apretón de manos (1976), de Pedro Rivera, recoge la visita a Cuba del general Omar Torrijos. Este contacto entre hombres del presente remite —como el título advierte— a un encuentro simbólico de una historia con precedentes comunes: la de Antonio Maceo, héroe de la primera independencia de Cuba, con la de Victoriano Lorenzo, mártir de la lucha del pueblo panameño.

La solidaridad hacia otros procesos de liberación es también tema de algunos trabajos como *¡Viva Chile, mierda!* (1973), de Pedro Rivera y del también poeta y amigo personal de Torrijos, José de Jesús Chuchú Martínez. El filme recoge las manifestaciones de las organizaciones de masas y del gobierno nacional en repudio por el golpe de Estado ocurrido el 11 de

setiembre de 1973. Se rinde homenaje al presidente derrocado, Salvador Allende, al cantautor Víctor Jara, al poeta Pablo Neruda y se testimonia la solidaridad del pueblo panameño con el chileno.

De igual manera, *Belice vencerá* (1979) y *¡Aquí hay coraje!* (1980), ambas de Rivera, son testimonios de solidaridad para con otros pueblos en sus luchas de liberación. La primera muestra el apoyo de Panamá a la lucha de Belice para independizarse de la corona británica y mantener su autonomía de las aspiraciones expansionistas de Guatemala. La segunda, testimonia el viaje de Omar Torrijos a Nicaragua, su recibimiento y el agradecimiento que le hace la revolución sandinista por su solidaridad. Torrijos es presentado como el "mejor amigo" de la Revolución en un homenaje que le realizó el Ministro del Interior, Tomás Borge, en Estelí.

Desarrollo e identidad

La liberación de la zona del Canal y la recuperación de estas regiones implicaba también un desarrollo social del país. Uno de los primeros pasos para lograrlo fue la electrificación de la totalidad del territorio panameño. Documentar esta empresa fue el tema de cuatro de los documentales del GECU, los cuales permitieron, adicionalmente, financiar el proyecto cinematográfico. Es el caso de los trabajos de Pedro Rivera sobre el proyecto hidroeléctrico de Bayano: *Aquí Bayano cambio: la quema* (1974), *Aquí Bayano cambio: la producción* (1975), *Bayano, prioridad uno* (1975) y *Bayano ruge* (1976).

El proyecto de Bayano es considerado la segunda obra más importante de ingeniería del país, después del Canal. *Aquí Bayano cambio: la quema* es una síntesis de la primera etapa del proyecto de desarrollo integral de una región de selva virgen en la parte oriental del país.



El GECU se solidarizó con las luchas de independencia de otros países como Belice.

La necesidad de electrificar planteó, ante los altos costos producto de la crisis mundial del petróleo, la utilización de los recursos naturales. La construcción de la hidroeléctrica y la creación de un lago artificial se convirtieron en el objetivo fundalmental del proyecto. Tala, limpieza y quema de hectáreas, la mayor en la historia del país, fue el primer paso de este proceso. El segundo documental, *Aquí Bayano cambio: la producción*, profundiza en la creación del lago artificial que posibilitó el desarrollo del proyecto integral agroindustrial.

Bayano, prioridad uno, en codirección con Gerardo Vallejo, reitera la importancia del proyecto, en el contexto de la crisis mundial. El gobierno nacional efectuó una reunión de emergencia en el área y tomó medidas urgentes. La película muestra lo que es una reunión de Estado, desde dentro, en la misma medida en que revela el esfuerzo y sacrificio de los

trabajadores, las comunidades del área y la Guardia Nacional. Por último, *Bayano ruge* registra el momento del cierre de las compuertas de la hidroeléctrica y la importancia del nexo entre económicas y las batallas políticas.

La electrificación formó parte del proceso de liberación nacional en Panamá y en Nicaragua. De igual modo, Costa Rica también dedicó varios filmes a este tema. Finalmente, los rituales, fiestas y expresiones de la cultura popular son temas que también tratan algunos de los filmes, siempre en estrecha relación con las luchas nacionalistas. Es el caso de *Panamá salsa 74* (1974), de Pedro Rivera y Enoch Castillero, que reexamina el tradicional carnaval y muestra cómo el Gobierno pretende dotarlo de mayor participación popular. *La canción de nosotros* (1976), de Luis Franco, aborda las tradiciones panameñas, en particular la canción popular de los barrios de la capital, la cual surge de manera espontánea. Propone la necesidad de expresión de sus creadores, quienes a través de la música reconstruyen y narran sus conflictos. Ésta constituye un testimonio político y una importante experiencia en la búsqueda de un lenguaje cinematográfico acorde con la realidad panameña. Para Franco, es su obra más personal, dentro del GECU:

> yo usé un lenguaje diferente al que estaban usando en el GECU. Los protagonistas dicen su historia, pues no quise poner un narrador. Para algunos miembros del grupo era un documental efectista, pues no se ajustaba a la estructura de divulgación ideológica que tenía el Grupo.
>
> Se ve a un grupo de músicos de un barrio marginal, cerca de la universidad, que colinda con la cerca de la Zona del Canal. Los tipos se cruzaban al otro lado, los cogen presos y los corretea la policía militar. Ellos empiezan a contar esta historia. El filme demostró que el barrio hace música, cantan canciones de protesta, una especie de musical con testimonios de Dios y se recrean algunos pequeños momentos de su cotidianidad. Yo quería que al final ellos

> se tomaran la Zona del Canal de manera simbólica: entraban caminando e iban como tomando posesión de las cosas, con tan buena suerte que haciendo ese final, donde entraban a la Zona del Canal, todavía en manos de norteamericanos, llegó una patrulla norteamericana y Fernando Martínez, que estaba haciendo la cámara, siguió filmando y se lo llevó la policía y lo "invitaron" a abandonar el lugar [...]
>
> El filme resultó un testimonio de esa misma complicación que habíamos estado tratando. Pero nosotros no teníamos truca —un sistema para hacerle trucos a la imagen— entonces a mí se me ocurrió poner las patas del trípode frente al visor de la mesa de la moviola y refilmamos. El problema es que no podíamos hacer cámara lenta, ahora eso es muy fácil, pero en esa época no lo era, entonces agarramos el rectato del retrovisual, y suavemente fuimos moviendo y se ve que va pasando, lo que le agregó un tono muy dramático y muy primitivo, pero con un toque mágico a la cosa, y aparece una voz y un dedo que señala muy ingenuamente, porque lo que pasa es que el documental es muy ingenuo, señala efectivamente que aquí está el gringo, no sé que cosa, la voz de él, es uno de los personajes de la historia, eso ayudó a que el documental tuviera cierta resonancia[...].[17]

El filme obtuvo el primer lugar —el Chamán de Oro— en el I Festival Internacional de Cortometrajes en San José, Costa Rica, con un jurado internacional encabezado por el cineasta mexicano Paul Leduc.

Bienvenidos novatos (1974) de Castillero y Rivera, muestra la tradicional fiesta de estudiantes universitarios de primer ingreso a la universidad. Otros dos filmes de Rivera se refieren a la educación popular. *Ligar el alfabeto a la tierra* (1975) desarrolla el tema de la campaña de alfabetización en los asentamientos campesinos y sirve para investigar visualmente las contradicciones en el seno de la sociedad panameña y el carácter que debe asumir la educación en un país subdesarrollado y dependiente. Por su parte, *María* (1975) ilustra las condicio-



El poeta Pedro Rivera fue el fundador del GECU.

nes de vida en que aprenden los niños, en una escuela primaria de una comunidad campesina.

El GECU también aborda el género del noticiero, en tres breves documentales de quince minutos cada uno que analizan noticias de actualidad. De igual manera, se realizó una ficción, *Velada velada*, adaptación de un cuento del mismo Rivera, sobre un joven estudiante que se enamora de una de sus profesoras. El filme es intepretado por el grupo de estudiantes de V año del Instituto Nacional de Panamá.

CRISIS Y TRANSFORMACIÓN DEL GECU

Según Pedro Rivera, lo que limitó el desarrollo del GECU fueron los recursos económicos y lo reducido del mercado:

> La gente se pregunta por qué no hay cine en Panamá: no hay cine en Panamá porque no hay mercado, ésa es la única respuesta, cualquier otra es desdibujar la realidad, es decir que el gobierno es malo o que no hay talento o que fulano no hizo todo lo posible. No, todo eso es pura palabra vacía. El problema es un problema de mercado: tienes una mercancía, eres capaz de producir una mercancía y tienes quien te la compre, quien pague por ella y quien al comprarla sostenga la actividad industrial o comercial. Entonces, el principal problema que tiene un país como éste es el mercado, no existe un mercado para absorber la producción de cine.[18]

Para otros, las limitaciones para hacer cine en Panamá, concretamente los continuadores del trabajo del GECU, fueron más bien de orden ideológico, ya que el "dogmatismo" impidió el desarrollo estético del grupo. Como decíamos, el único miembro con preparación en el campo de la cinematografía era Castillero y, al organizarse, la agrupación no tomó en cuenta a cineastas con trayectoria en el oficio como Armando Mora o Carlos Montúfar, fundadores del Cine Taller Ariel. Para Luis Franco:

> el espíritu del grupo era extremadamente político-ideológico y eso limitó la participación de mucha gente que no coincidía con ese punto de vista ideológico. [...] Nosotros éramos extremadamente celosos y radicales en el término de aceptar la participación de corrientes dentro del GECU. Tan sectarios éramos en ese momento que en sus orígenes el GECU era prácticamente una unidad ligada al Partido Comunista de Panamá. En el Partido Comunista se produce una escisión y la fracción que se queda en el GECU es la que políticamente se alinea con el gobierno de Torrijos.[19]

Según Fernando Martínez, actual subdirector del GECU, el Cine Taller Ariel ya se había dispersado cuando éste surgió y coincide en que las visiones estéticas eran diferentes: "la idea que

ellos [el Cine Taller Ariel] tenían de cine era muy diferente a nosotros. La idea de ellos era que el cine tenía, en primer lugar, una razón de ser estética. La nuestra era que había una emergencia política. Eran propuestas ideológicamente diferentes, por decirlo así, nunca hubo conexión ni continuidad".[20]

Este trabajo tan apegado a coyunturas específicas restó vigencia al proyecto cinematográfico del GECU, como bien lo señala Edgar Soberón, miembro durante algunos años del grupo:



Un rodaje del GECU en ciudad de Panamá.

> La labor documentalista realizada por Pedro Rivera y otros miembros del GECU, sin dudas amplia y valiosa, respondió a una coyuntura política: la recuperación del Canal de Panamá. Pero una vez que se firmaron los tratados Torrijos-Carter, la producción del GECU entró en crisis. Recuerdo cómo en 1978, cuando el cineasta Luis Franco editaba *Como una bomba a punto de estallar*, el documental perdió vigencia desde la moviola.[21]

Además, había un descuido en la factura de los filmes:

> se editaba y se revelaba aquí en Panamá. Lo de película, que era una Kodak Ictakrom de 16 mm pero de cine, se revelaba ahí mismo, con un tipo que tenía un laboratorio patético, porque tenía unas sartenes donde freía salchichas y tortillas al lado de los químicos y la vaina, entonces era una informalidad total y de ahí podían salir dos cosas o tres cosas, una total tragedia, tú te la pasaste filmando no sé cuantos rollos y llegaban ahí y venían todos manchados. Si tú ves toda la producción del GECU estaba premiada por esa inconsistencia de la imagen que era producto del laboratorio que teníamos aquí. [...]
>
> Todo el que entra al cine aspira a ir depurando la imagen, a ir dominando, ir amansando ese caballo tan indomable que no se puede agarrar. Y entonces uno va detrás de esa búsqueda. Pero aquí no, aquí era una cosa como la audiencia, era gritar, no era parar el caballo y ponerlo a caminar caracoleando —era gritar más que expresar en el sentido artístico— era un grito desesperado.[22]

Este primer momento del GECU, altamente politizado, entró en crisis en 1977: “Cuando el general Torrijos decide replegarse a los cuarteles en 1977, el sector que asumió el compromiso de dirigir al país, que es el civilista, no tiene ningún interés en que la propuesta cinematográfica se desarrolle. Entonces nosotros nos refugiamos en la universidad y sobrevivimos haciendo cositas”.[23]

Otro factor que influyó en la crisis de la institución, según Castillero, fue la diversificación de actividades:

> muchas veces cuando yo pedía recursos para hacer un trabajo específico, algún tipo de cosa extra podemos llamarle, no había recursos, no se podían hacer, una publicación era más importante que hacer cine. Se diversificó el GECU en hacer publicaciones, en hacer otro tipo de actividades y el cine, el trabajo cotidiano que era hacer cine, se dejó al lado un poco. Entonces yo preferí mejor retirarme, es más, valga la pena mencionar que el equipo que yo tenía inicialmente, que era un equipo de filmación, de edición, de sonido y de todo, todo eso quedó en el GECU, yo ni siquiera me llevé un tornillo cuando yo dejé, decidí abandonar el grupo, eso no fue por discusión, no fue por nada de eso, como que yo no sentía el apoyo que realmente yo esperaba, yo siempre he amado lo que es la fotografía, el cine, la cuestión artística, pero yo no me fijo es en lo que cuesta sino como hacerlo, hay que hacerlo y hay que ver como lo logramos y entonces como habían tantos obstacúlos y tantas cosas, mejor yo veo a ver que voy hacer[…].[24]

Para Rivera, lo importante fue la sobrevivencia del proyecto, gracias al hecho de haberse asentado en la estructura universitaria:

> Nosotros estábamos en la universidad porque considerábamos que era el lugar mas adecuado y el que nos iba permitir sobrevivir a cualquier situación. Pero no estábamos institucionalizados, es decir, no teníamos con la universidad sino una relación sesgada, porque nuestra relación [económica] era directamente con Torrijos. O sea, al quedarnos en la universidad, al cambiar la situación y estar en la universidad, quedamos prácticamente sin amparo y con un presupuesto muy pequeño que se iba en dos o tres salarios.[25]

Además se cerraron los laboratorios de revelado Sosa Scope y Kodak, y empezó la popularización del *videotape*, por lo que

el GECU inició una tarea de difusión a través del cine universitario. Los temas y la perspectiva también variaron y se propusieron asuntos relacionados con la identidad y la cultura. Como afirmaba el mismo Rivera: "El GECU dejó de ser el grupo contestatario, de guerra, porque tampoco aquí se está librando ninguna batalla".[26]

Reformas y documental en Honduras

> Cerraron el departamento de cine porque era época de militares. Cada tanto había un 'golpe de bajaca' que le dicen. Dos años y estaba el otro coronel, sacaba al general, y a los dos años este general salía. El primero venía con la historia de la cultura, al segundo ya no le interesaba la cultura. Dos años duró el departamento de cine.
>
> Mario López

El departamento de cine

Honduras vivió un proceso reformista importante en la primera mitad de la década de los setenta. El gobierno militar del presidente López Arellana intentó avanzar hacia un capitalismo desarrollista e impulsó la reforma agraria, nacionalizó la explotación forestal y maderera, expropió algunas tierras a las transnacionales bananeras, nacionalizó los puertos y ferrocarriles y elaboró un Plan Nacional de Desarrollo. Los trabajadores se organizaron, los sindicatos rurales y urbanos se fortalecieron y una lucha de intereses y de clases empezó a perfilarse.

Hubo un apogeo nacionalista parecido al que había vivido Panamá. La "guerra del fútbol" con El Salvador, en 1969, había despertado una necesidad de afirmación nacional que produjo, no sólo un auge en lo económico, sino también en el plano cultural.[1]

Pero los efectos del huracán Fifi sobre la economía agravaron la situación y, hacia finales de 1974, la emisión de la Ley

de Reforma Agraria terminó por conformar las condiciones para acabar con el experimento reformista y militar y poner fin a la influencia de López Arellano en la política hondureña.1 En cuestión de dos años, Melgar Castro, jefe del ejército, acabó con el reformismo y estableció un gobierno más cercano a los viejos sectores del capital hondureño.[2]

En esta década, al igual que en el resto del istmo, la producción cinematográfica adquirió un ritmo "acelerado", para la realidad hondureña, producto del apoyo estatal.

Hasta entonces, el cine hondureño podía reducirse al nombre de Sami Kafati, como hemos dicho, incansable apasionado del cine.[3] Y si bien con la popularización del video hoy muchos jóvenes creadores producen documentales y ficciones, el uso del celuloide se reservó a muy pocos realizadores. Antes de la creación del Departamento de Cine del Ministerio de Cultura, solo Sami Kafati había realizado cine.

Aparte del corto experimental *Mi amigo Ángel*, de 1962, Kafati se dedicó a la realización de comerciales y documentales institucionales, como una manera de ganarse la vida. Durante estos años de la década de los setenta, Kafati realizó *Independencia en Honduras* (1971), *Proyecto Guanchías* (1976), *Agua, vida y desarrollo* (1976), *Bajo Aguán* (1977) *Acueductos rurales* (1977) y *Salud en Honduras* (1978), todos trabajos de "encargo". El *Proyecto Guanchías* es un documental sobre la formación de cooperativas, y fue solicitado por HÁBITAT, para la Organización de las Naciones Unidas. Los demás eran encargos del Ministerio de Salud, la Escuela de Ciencias Forestales e instituciones privadas.

Para Kafati estos trabajos no tenían nada que ver con el cine que él quería realizar. En 1977, el gobierno le ofreció la dirección del Departamento de Cine del Ministerio de Cultura, pero la rechazó y fue asumida por René Pauck, cineasta aficionado de origen francés, quien se unió a Mario López y Vilma Martínez, hondureños que recién volvían de estudiar cine

en Argentina —él dirección y ella sonido—; y Napoleón Martínez, también hondureño, quien hasta el momento se había desempeñado como fotógrafo y que, en adelante, sería el camarógrafo del grupo.

Pauck había llegado a Honduras apenas un par de años antes, con un grupo de canadienses que iban a producir documentales sobre la niñez y otros temas sociales. Él había realizado un documental llamado La realidad hondureña, sin embargo, consideraba que se había formado profesionalmente Honduras. El gobierno compró un equipo mínimo, al que Pauck agregó una moviola y con eso —y muy poca experiencia— iniciaron el trabajo, el cual era básicamente colectivo: "Yo aparecía como productor ejecutivo, pero era el director del Departamento. No se suponía que yo dirigía la película, no era muy claro eso, si no que yo era el director del Departamento con personal para hacer películas. Entonces nosotros hacíamos una especie de colectivo".[4]

Para López, el inicio también fue una experiencia positiva: "Realmente el estilo de trabajar fue bastante bueno, porque como el asunto era nuevo, estaba fresco todo, o sea, no había nadie con vicios. Nos dejaron con libertad y presionando pudimos hacer unos cuantos trabajos".[5]

Se realizaron dos documentales, uno en torno a una figura histórica, *José Cecilio del Valle. Prócer de la independencia* (1977) y otro sobre los garífunas de la costa atlántica, *Mundo garífuna* (1977). Ambos tuvieron muy poca difusión y si bien se realizaron con el fin de exhibirse en colegios, no existía la estructura adecuada y esto se limitó a presentarlos ante la Junta Militar, cuyos miembros los aprobaron sin ningún criterio.

José Cecilio del Valle, prócer de la independencia (1977) está filmado en 16 mm, en color. Para su realización, el grupo se basó en una investigación realizada por Roberto Martínez, quién también colaboró en el guión. La película se filmó en Honduras, en el departamento de Comayagua y en una parte en

la ciudad de Antigua, Guatemala. Si bien el es un documental, tiene algunas partes dramatizadas, como el viaje del prócer a México y su muerte. La posproducción se realizó en México, en vista de que no había laboratorios en el país.

El segundo filme, *El mundo garífuna* (1977), recoge la experiencia de varias aldeas de la costa norte del país —Ceiba, Colosal, Sambo Creak y Nueva Armenia— sobre la preparación del carnaval de La Ceiba. El grupo filmó la preparación y el día mismo de la festividad. El documental en 16 mm y color, tiene una duración de doce minutos y registra la vida de los garífunas. Éstos son negros caribes que habitan en la costa norte de Honduras y que conservan tradiciones autóctonas. Son descendientes de las tribus de arahuacs y caribes que vivieron durante siglos en la isla de San Vicente. A esta mezcla vino a agregárseles posteriormente el esclavo africano, dándose de esta manera una fusión muy particular que originó lo que actualmente conocemos por garífunas:[6] "El filme era un poco etnográfico, aunque pudiera ser que tenía también de turismo, ya que le daba cierta fuerza al carnaval. Pero realmente el carnaval sólo dura tres minutos al final de la película. Todo el resto del filme era la vida de los garífunas, lo que comen, cómo viven, lo que siembran, los instrumentos de trabajo que usan. El carnaval es el hilo o el pretexto para adentrarnos en la vida de los garífunas".[7]

Después de estos dos trabajos, se hizo difícil la situación del Departamento, ya que hubo un cambio de personal de alto nivel en el gobierno. Con la caída de Melgar, se inició un periodo más cerrado que consideró que realizar cine ya no tenía sentido y más bien se planeaba montar una oficina de video. No obstante, el grupo logró realizar dos trabajos más: *Organización campesina* (1978) y *Ritos e imágenes de Honduras* (1978).

La primera fue financiada por la Dirección de Fomento Cooperativo y documenta el movimiento cooperativista, basándose en los campesinos algodoneros de la frontera con El Sal-

vador. Es el relato de su lucha, su evolución como grupo organizado, que logra en cuestión de ocho años tener una infraestructura de producción más sofisticada. La investigación la realizó López, junto con los mismos campesinos:

> Empezamos a reconstruir la historia. Nos reuníamos todos los días a las seis de la mañana. Habíamos armado un guión entre todos donde decidíamos lo que íbamos a hacer. Hicimos como un plancito de filmación. Así se fue armando y estuve como tres semanas filmando el trabajo. Me fui a vivir prácticamente allá. Vilma hacía el sonido y Napoleón hacía la cámara, mientras yo dirigía. Ese fue tal vez uno de los trabajos más interesantes.[8]

Ritos e imágenes de Honduras fue realizado a petición del etnólogo alemán Herman Bauck, quien le solicitó a López elaborar un documental sobre la magia. El grupo contactó a personeros del Instituto de Antropología y el etnólogo convenció al Ministerio de hacer el filme. En él, sólo participaron López y Vilma Martínez.

El Departamento duró sólo dos años y la producción total fue de cuatro documentales, no obstante, aunque la cifra parezca reducida, si le sumamos los trabajos “por encargo” de Kafati y otros productos independientes fue un momento de auge del cine hondureño.

Los años ochenta, con la llegada de Ronald Reagan al poder en Estados Unidos, convirtió a Honduras en la principal base de operaciones de la contra nicaragüense y donde el ejército militar estadounidense realizaba sus prácticas a cambio de una inyección de ayuda financiera de más de mil millones de dólares. La producción cinematográfica estatal decayó hasta desaparecer. Se redujo el presupuesto y se cerraron las instituciones relacionadas con la comunicación. Algunos intentos de revivir al Departamento de Cine fueron inútiles y la producción cinematográfica se tornó independiente.[9]

Mario López, Vilma Martínez y René Pauck fundaron el grupo Cine Taller Honduras y lograron realizar algunos documentales, entre ellos *Grupos étnicos de Honduras* y *Maíz, copal y candela,* valiosos testimonios sobre las costumbres de las culturas indígenas y negras más representativas de la población hondureña, como veremos en la parte tercera de este libro.

GUATEMALA: EL HORROR SIN IMÁGENES

En la lucha antiguerrillera del
ejército guatemalteco, se volvió proverbial
la estrategia de "tierra arrasad" que
implicaba el desarraigo masivo de pueblos
indígenas y la destrucción de sus poblados.
HISTORIA DEL ISTMO CENTROAMERICANO

LOS INTENTOS DE REGISTRAR LA REALIDAD

Las elecciones de 1970 marcan una nueva etapa en Guatemala. Los militares empezaron a ejercer funciones que usualmente desarrollaban por otras instancias del Estado o de la sociedad civil. El resurgimiento de la guerrilla y el asesinato de cuatro miembros de la policía militar fue el pretexto usado por el gobierno para implantar, a partir de noviembre de 1970, el estado de sitio: una nueva ola de terror innundó la sociedad guatemalteca.

Además, el terremoto de febrero de 1976 dejó un saldo de veinte mil muertos, setenta mil heridos y más de un millón de personas sin hogar. Las luchas populares fueron una constante en la década, cuyo punto culminante fue octubre de 1979, cuando se produjo una huelga general provocada por un alza en el transporte público. El movimiento adquirió dimensiones de insurrección urbana y fue reprimido violentamente, marcando una nueva etapa de terror.[1]

Los militares fueron inmisericordes en cuanto a exterminios en las comunidades indígenas, y los años ochenta iniciaron con múltiples matanzas, así como con traslados masivos y

forzosos de la población: miles de muertos y un inmenso flujo de refugiados dentro del país y en las zonas fronterizas. Se produjo también un rápido crecimiento en la ciudad, lo que aumentó los índices de marginalidad y pobreza.

Por su parte, el movimiento guerrillero que había sido prácticamente derrotado en 1970, resurgió en 1975, integrando al campesinado indígena que se constituyó en una de las bases sociales de la insurrección.[2] Sin embargo, los grupos insurreccionales nunca fueron lo suficientemente fuertes como para desestabilizar a los regímenes políticos. Además, el ejército guatemalteco era el más numeroso y el mejor pertrechado de Centroamérica y aplicaba “brutales pero eficaces” métodos de contrainsurgencia: el término “tierra arrasada” denominaba el desarraigo y destrucción masiva de pueblos indígenas.[3]

La lucha guerrillera nunca prosperó en las ciudades ni ocupó la totalidad del territorio y el 19 de marzo de 1996 se suscribió un alto al fuego. El 29 de diciembre de ese mismo año se firmó en la ciudad de Guatemala el fin de la guerra civil, la cual había durado 36 años, y dejado un saldo de más de cien mil muertos y cuarenta mil desaparecidos.[4]

Ante tal magnitud del horror, solo encontramos un vacío de imágenes: el silencio.

El caso de Guatemala parece diferir de la tónica descrita hasta ahora, no por la falta de interés de registrar cinematográficamente la realidad social del momento, sino porque la violencia y la represión no permitieron que el movimiento documentalista se desarrollara. Si bien se produjeron filmes sobre las luchas guerrilleras, los cineastas fueron asesinados o tuvieron que exilarse en el extranjero y aún hoy es difícil obtener copias de estos trabajos.

Durante los años setenta se registró en Guatemala una producción continua —en términos de la región— de largometrajes realizados en coproducción con México. Es el caso

de los seis largometrajes producidos por Rafael Lanuza. El Estado continuó con la actividad fílmica a través de informativos de la acción gubernamental y, como vimos, el doctor Alfredo Mackenney inició un trabajo sistemático de la actividad del volcán Pacaya, así como filmes etnográficos en torno a la historia y las costumbres de Guatemala.[5]

Rafael Vacaro también realizó en estos años algunos filmes pedagógicos y documentales como *Volcán de Ipala* (1969), *Desfile* (1972) y *La escuela en Rabinal* (1973). Sin embargo, de acuerdo al contexto social del continente y particularmente de Centroamérica, la década de los setenta registra un giro en la cinematografía guatemalteca, en vista del interés por un cine no comercial. Múltiples documentales, realizados por miembros de la Universidad de San Carlos de Guatemala y rodados en super 8, abordan diversos conflictos sociales. Estos, por lo general, eran proyectados a estudiantes, obreros, organizaciones sindicales y agrupaciones políticas.

Títulos como *Marchas de protesta contra la guerra de Vietnam* (1970), de Amílcar Ordoñez, *El trabajador migratorio de Joyabaj* (1971), de José Campang y Amílcar Ordoñez, *Manifestación del 20 de octubre* (1973), 1 de mayo (1974), también de Campang y Ordoñez, *Huelga de la Coca-Cola* (1976) de José Campang, *Jiyabag, la reconstrucción* (1976), de Amílcar Ordoñez, *Marcha de los mineros de Ixtahuacán* (1977), de Ricardo Falla y Oscar Barillas Barrientos, *El hombre del desperdicio* (1978), de Oscar Barillas Barrientos y *El entierro de Robín García* (1978) de Francisco Rodas y Oscar Barillas Barrientos, ofrecen alguna idea de los temas tratados en estos documentales, cercanos al reportaje y muy apegados a la realidad política que se estaba viviendo.

Para José Campang, dichas filmaciones eran “aficionadas”, realizadas en super 8, sin banda sonora, esfuerzo de quienes desde las ciencias sociales querían documentar la realidad guatemalteca.[6]

La circulación de estos materiales era restringuida y peligrosa. Como ejemplo paradigmático de la situación, el historiador del cine guatemalteco Edgar Barillas evoca el hecho de que uno de estos cineastas, su hermano Oscar Barillas Barrientos, desapareció en diciembre de 1993 y, recientemente, se descubrieron documentos en los que se consigna que fue asesinado en un cuartel militar un mes después de su secuestro. Obviamente no se consiguen copias de sus trabajos.[7]

Sin embargo, parece que uno de estos grupos, llamado Cinematografía de Guatemala, sí logró exhibir, por lo menos en festivales, algunos de sus trabajos, documentales colectivos al estilo de los que se realizaron durante la guerra civil salvadoreña.8 El primer trabajo se tituló *Vamos patria a caminar*:

> No es hasta 1983 que un grupo de dos mujeres y cuatro hombres crea Cinematografía de Guatemala y logra producir el documental *Vamos patria a caminar*, que constituye sus primeros doce minutos de vida; es una reseña histórica de la lucha del pueblo guatemalteco, desde el año 1954 hasta mediados de 1983, que denuncia la ingerencia del imperialismo norteamericano en Guatemala dentro del contexto de lucha en Centroamérica. La película fue realizada en condiciones de limitación tan extremas, que sólo la inmensa necesidad de registrar los hechos y una gran imaginación han hecho posible salvar no solo las dificultades mismas de la filmación, sino sobre todo las carencias técnicas y materiales que debe enfrentar un cine que surge en medio de la más brutal represión.
>
> Hasta la fecha el filme ha obtenido los premios Saúl Yelín, otorgado por el Comité de Cineastas de América Latina en el V Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba, 1983; Midelki de Plata, en el xxv Certamen Internacional de Cine Documental, Bilbao, España, 1983 y el Gran Premio (ex-aecquo), Festival Internacional de Cortometrajes, Oberhausen, República Federal de Alemania, 1984.[9]

Sobre este grupo se acota lo mismo antes analizados en relación con los otros países: nacimiento de una cinematografía, pues, se señala, antes de este trabajo prácticamente no existía nada, lo cual no es exacto en el caso de Guatemala, en vista de la abundante producción de largometrajes que existía. También son similares las difíciles condiciones de producción, las limitaciones técnicas y la visibilidad y reconocimiento logrado en el exterior, en particular en los festivales de este tipo de cine.

Dos filmes más realiza el colectivo Cinematografía de Guatemala: *El gobierno civil, un engaño* (1985) y *Primero de mayo. Guatemala en lucha* (1986). El primero es un documental en video, de ocho minutos, en el cual se alerta sobre la perspectiva de tener un gobierno militarizado, después de las elecciones de noviembre de ese año y el segundo, realizado en super 8, es un testimonio de la lucha de los obreros.

No obstante, actualmente ninguno de los filmes se encuentra en la Cinemateca de la Universidad de San Carlos y ningún investigador ni cineasta nos pudo ofrecer información sobre el grupo. No encontramos aún copias ni testimonios de la cinematografía guatemalteca de tendencia social.

Costa Rica:
LA PARADOJA DEL ESTADO PRODUCTOR

> Nos hicimos cineastas, no informadores sociales,
> que era lo que se suponía que debíamos ser.
> Eramos cineastas puros que nos echábamos
> una cámara al hombro e íbamos a escarbar
> dentro de la realidad de este país.
> Y empezamos a levantar los trapos sucios.
>
> Víctor Vega

Entre la excepción y la crisis

En el contexto centroamericano, Costa Rica ha presentado una imagen de excepcionalidad. Las reformas sociales se fueron produciendo de manera continuada desde los años cuarenta, apoyadas por la expansión de la economía mundial, el aumento de los precios del banano y el café, la nacionalización de la banca y la diversificación tanto en el agro como en la industria. La inversión pública se concretó en la creación de escuelas y colegios, centros de salud, plantas hidroeléctricas y otras obras de infraestructura. Costa Rica se propuso como un modelo particular de desarrollo en el istmo, con indicadores sociales superiores a los del promedio de los países subdesarrollados, en cuando a alfabetización, salud, esperanza de vida y empleo.[1]

No obstante, algunos de sus desafíos eran los típicos de cualquier país subdesarrollado en los años setenta: un vertiginoso crecimiento demográfico multiplicaba las demandas en

salud y educación, la migración a la ciudad se había intensificado y los campesinos presionaban día a día por la tierra. El sector industrial no generaba suficiente empleo, por lo que el sector público seguía siendo —con la agricultura y los servicios— el motor de la sociedad.[2]

Si por una parte el país había obtenido logros incuestionables, el modelo de desarrollo que venía dándose había entrado en crisis y el ciclo de bienestar económico y social se agotaba. Aunque tampoco existía militarización ni un movimiento guerrillero, nuevos actores sociales entraron en escena y los años setenta fueron de efervescencia política, especialmente en cuanto a luchas sociales. Entre 1972 y 1979 ocurrieron 85 paros, 55 por ciento de ellos en el sector privado.[3] También se produjeron huelgas en la costa atlántica y en el campo, lo que dio como resultado importantes enfrentamientos con las autoridades.

Estos problemas internos, sumados a la inflación y a la crisis de los energéticos, así como al descenso de los productos de exportación, terminaron con este modelo de desarrollo. La ciudad de San José se alimentó de la inmigración rural, aflorando los problemas urbanos como el alcoholismo, la prostitución y la delincuencia. El campo y los campesinos fueron abandonados y a la deforestación se sumó una creciente contaminación derivada del uso de agroquímicos, entre otros muchos problemas ocasionados por los cambios en las relaciones de producción y la urbanización acelerada.

Sin embargo, Costa Rica no estaba preparada para enfrentar esta imagen "deformada" de su realidad. Los mitos de la "Suiza centroamericana", "isla en medio de la guerra", democracia centenaria y país de paz seguían imperando en el imaginario de los ticos.[4] El cine hasta entonces se había dedicado a exaltar los valores del campo como espacio idílico, la paz y la democracia como valores sempiternos y la belleza de las mujeres y los paisajes como marco de una Costa Rica excep-



Carlos Sáenz fue uno de los camarógrafos más prolíficos del Centro de Cine.

cional, de bonanza y alegría. Un carnaval permanente en el jardín de las Américas.

Es, entonces, esta fisura interna, la que los documentalistas de la época abordaron en su producción, la más prolífica y crítica de la historia del cine costarricense. Su paradoja es haber sido el resultado del trabajo cinematográfico del Estado como productor de imágenes.

El estado productor

En 1973 el Estado costarricense asumió la tarea de producir imágenes cinematográficas y fundó, con el apoyo de la unesco, un Departamento de Cine adscrito al Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. El proyecto logró reunir a un grupo de jóvenes profundamente críticos de la realidad y, en poco más de diez años, se filmaron unos 75 documentales en 16

mm. “Dar voz a quien no la tiene” fue el lema con el que se inició la producción del Departamento de Cine que en 1977 pasó a convertirse en el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (CCPC).

La producción realizada en estos años podría dividirse, a grandes rasgos, en tres etapas. La primera —de 1973 a 1976—, es la de los años combativos, con temáticas de gran preocupación por los problemas más acuciantes del país. La pérdida de los recursos naturales, la desnutrición, el alcoholismo, la delincuencia, la prostitución, el abandono del campesinado y la dependencia del país de intereses extranjeros son algunos de los temas tratados.

Si bien, en un primer momento, estos trabajos tuvieron una gran acogida por parte del público y las autoridades, pronto se evidenció la contradicción que sustentaba el proyecto. No era posible que una entidad estatal fuera la encargada de denunciar los más graves problemas de la sociedad y, por lo tanto, la incapacidad del gobierno para resolverlos. El Ministerio de Cultura empezó a ser duramente criticado por otras instancias gubernamentales y los roces culminaron con la censura del filme *Costa Rica: Banana Republic*, y la renuncia de la entonces ministra de Cultura, Carmen Naranjo, en mayo de 1976.

A partir de la salida de Naranjo del Ministerio y de cambios en la dirección del Departamento, algunos de los miembros fundadores abandonaron la institución y ésta dio un giro paulatino hacia temas menos polémicos. Podemos señalar una segunda etapa —entre 1976 y 1980—, en la que se enfatizaron temáticas sobre cultura popular y programas de desarrollo, y se realizó una importante trilogía fílmica sobre el Instituto Costarricense de Electricidad (ICE).

La crisis económica de principios de la década de los ochenta dificultó la producción cinematográfica, la cual se fue haciendo cada vez más esporádica. No obstante, se podría señalar

un tercer momento —un último suspiro— en el cual los cineastas incursionaron en la ficción y regresaron a temas críticos: la invasión de modelos de consumo a través de la televisión, la guerra en Centroamérica y la explotación de la mujer fueron algunas de las problemáticas tratadas en esta última etapa de producción de mediados de los años ochenta.

El grupo inicial de trabajo fue formado por Kitico Moreno, connotada actriz teatral y gestora del proyecto, con la ayuda de Antonio Yglesias, el único miembro del equipo fundador que había realizado estudios formales de cine. Los otros pioneros fueron Ingo Niehaus, que venía del periodismo, y Carlos Freer, que hasta el momento había fungido como libretista para la radio; ambos se desempeñaron como guionistas. Víctor Vega y Carlos Matías Sáenz pasaron de ser fotógrafos a camarógrafos; Jorge Vilaplana y Rafael Hine fueron los sonidistas. Posteriormente se incorporaron Víctor Ramírez y Edgar Trigueros, ambos como guionistas y directores.

El grupo, aunque heterogéneo, tenía preocupaciones sociales propias de la época e incluso algunos miembros pertenecían al Partido Comunista. No obstante, Moreno, la directora, si bien tenía una indudable sensibilidad social e inteligencia, representaba claramente la línea de la socialdemocracia en el poder. Esto, sumado a la tolerancia del gobierno del presidente José Figueres Ferrer en su tercer mandato (1970-1974), permitieron que se desarrollara un proyecto cinematográfico crítico del Estado al que representaba. La serpiente que se come la cola: la cinematografía costarricense de los años setenta es un caso sin precedentes en la historia del cine del continente latinoamericano porque lo que el Departamento de Cine realizó no sólo fue una “radiografía” que mostraba técnicamente los problemas del país, sino, ante todo, una desmitificación de la imagen de la Costa Rica culta y educada, armónica y excepcional, que durante años el país había cultivado de sí mismo y que tanto el gobierno como un sector

del Partido Liberación Nacional, en particular, no pretendía borrar. Ya no sólo se trataba de problemas reales, sino también simbólicos, que a la larga son más importantes y están más fuertemente inscritos en el imaginario popular.

Para Kitico Moreno, el Departamento de Cine debía ser un programa educativo, para que el pueblo tomara conciencia de sus problemas. El proyecto pretendía ser una comunicación de doble vía entre el gobierno y el sector civil. Moreno había enviado una circular a todos los ministerios con el objetivo de recibir recomendaciones en cuanto a temas y problemas que fueran susceptibles de ser tratados. El ministerio de Agricultura, por ejemplo, recomendó el problema de la reforestación, el de salud y el de la desnutrición. Y si bien el compromiso con la UNESCO —patrocinadora inicial del proyecto— fue el de no convertir el Departamento en una institución de propaganda oficial, la idea original era que mediante este cine "educativo" se intentara solucionar dichos problemas. Pero antes de que el gobierno pudiera darle respuesta al asunto de la reforestación, el primer tema tratado, ya estaba listo el segundo documental y los tres siguientes, evidenciando la incapacidad del gobierno para dar respuestas.

Además, inicialmente el proyecto se planteaba como un "diálogo", mediante una especie de programa de cine rural, con discusiones dirigidas en comunidades pequeñas. Sin embargo, se logró un espacio en la televisión —mediante un enlace de todos los canales— y el proyecto tomó una dimensión nacional, lo que provocó resultados inesperados, polémicas en la prensa y una visibilidad sin precedentes. El cine era noticia, y muchas veces, ésta no era buena.

El proyecto de apoyo y coordinación con el gobierno se convirtió en el espejo quebrado de la realidad costarricense. El espejo de la triste y pobre realidad, roto en pedazos, porque ya nunca más reflejaría el sueño del país de paz, bellas mujeres y paisajes hermosos. Nunca más la "película en technico-

lor" de la Suiza centroamericana. La imagen del Jardín de las Américas, *made in Hollywood*, aparecería por fin en su justa dimensión: en blanco y negro, entre prostitutas, alcohólicos, deforestación, desnutrición y campesinos sin tierras.

Este cine de los años setenta, inicialmente, fue recibido con entusiasmo por los intelectuales:

> El hecho de que el mismo Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, deje de lado las inclinaciones turísticas y se meta de cabeza en la investigación de problemas graves, no sólo habla a las claras de un anhelo de mejoramiento en base a la autocrítica, sino de una apertura franca a estos mismos problemas, sin tapujos ni círculos concéntricos. Así Costa Rica se coloca a la vanguardia de los pocos países donde todavía la libertad y el amor por la tierra están estrechamente unidos al sentido de responsabilidad común.[5]

De igual manera, editoriales de los distintos medios impresos del país alababan esta actitud autocrítica del reciente Departamento de Cine: "hemos de felicitarnos de que el Gobierno haya decidido participar con este tipo de obras en la televisión nacional, medio singular para llegar al pueblo e instruirlo[…]."[6] "Creemos que los problemas abordados por nuestro incipiente pero bien afincado cine nacional, son todos por lo general oportunos y necesarios y que expresan de manera representativa la realidad costarricense".[7]

No obstante, a la par de las alabanzas se iniciaron las críticas, no todavía al Departamento de Cine propiamente, pero sí a otras instancias del mismo gobierno. Así, el editorial de *La República* antes citado, al lado de la felicitación que hace al Ministerio de Cultura, realiza una crítica al Ministerio de Agricultura, ya que el editorial se escribe a raíz del primer filme, *Agonía en la montaña*: "Ojalá que el Ministerio de Agricultura, que no ha movido un dedo para evitar la destrucción de nuestros bosques, imite al de Cultura en la difusión de estos asuntos.

Si con igual eficiencia se procediera, quizá logremos salvar a nuestro país. En fin, formulemos votos porque éste sea el principio de un cambio de mentalidad”.[8]

De allí en adelante, prácticamente cada documental que aparecía suscitaba un comentario o editorial, que servía de base para una nueva crítica al gobierno, a la clase política o al Estado en general.

Pronto, las críticas al Departamento de Cine surgieron y los mismos periodistas que habían alabado la labor de la institución empezaron a considerarla peligrosa.

Crónica de una censura anunciada

Cuando se preparó el primer documental, *Agonía en la montaña* (1973), de Ingo Niehaus, el presidente de la República, José Figueres Ferrer, fue al Departamento de Cine a conocer el resultado de estas primeras experiencias y consideró que la propuesta estaba totalmente errada en su concepción. Según el filme, en diez años no habría quedado un sólo bosque en el país, pero como relata Antonio Yglesias, Figueres dijo: “Está bien, no estoy de acuerdo pero me gusta el trabajo que han hecho y se pasa así. Levantemos polémica”.[9]

Y la película se transmitió por cadena nacional. El segundo filme, *Desnutrición* (1974), de Carlos Freer, fue también muy controversial y, según su director, provocó los primeros roces con Kitico Moreno, directora de la institución, quien consideraba que la desnutrición era producto de la mala alimentación y no por razones sociales de pobreza: “Editado con inteligencia sin caer en demagogias, la desnutrición aparece como cáncer visible y desolador en medio de una sociedad que ignora en su mayoría o que no quiere ver. Las declaraciones de los ‘personajes’ son patéticas y su escogencia sumamente hábil. Es una llamada de atención rotunda y contundente”.[10]



DesnutriciÛn (1974), de Carlos Freer fue el segundo documental del Departamento de Cine.

En mayo de ese mismo año, 1974, tomó posesión el nuevo presidente de la República, Daniel Oduber, amigo personal de Kitico Moreno. Oduber se mostró dispuesto a colaborar ampliamente con el Departamento y los proyectos siguieron en marcha. El ministro de Cultura ya no era el dramaturgo y escritor Alberto Cañas sino la también escritora Carmen Naranjo, quien imprimió una nueva vitalidad a la institución, y logró así una mayor democratización de la cultura. Su labor fue positivamente valorada al considerarse que había logrado llegar a sectores que antes no gozaban de acceso a los productos culturales. Además, se destacaba que su política cultural había impulsado una visión crítica de la realidad nacional.[11] La presencia de Naranjo era un apoyo más al grupo de documentalistas en su espíritu crítico de registro de la realidad:

> No obstante que algunos costarricenses -como lo han comentado- piensan que solamente se enfocan aspectos negativos, la verdad es que la tarea del Ministerio nos viene a poner frente a los problemas que mayor daño causan en nuestra sociedad y ello no con el fin de hacer un periodismo amarillista, sino con el objetivo de hacerle ver a la gente que ya a nuestro pueblo no podemos calificarlo como la Suiza centroamericana.[12]

Pero la tolerancia, en Costa Rica, tiene un límite. Los primeros problemas serios se dieron con *Puerto Limón-Mayo 1974*, de Víctor Vega. Éste decidió realizar su primera película como director y planteó una temática en torno a Limón, entonces la provincia más pobre y marginada del país. Su filme arranca con una frase, pronunciada por el gobernador de Puerto Limón en 1928, en la cual pronostica que el hombre llegará a la luna antes que la carretera a Limón. En efecto, 11 meses antes de que el primer vehículo llegara a Limón, Neil Amstrong había puesto un pie en la luna.

Puerto Limón-Mayo 1974 fue el primer filme que verdaderamente molestó a la cúpula del gobierno. Según Vega, Kitico Moreno consideró que daba una visión negativa de la realidad limonense y no deseaba presentarlo en público. Decidió, entonces, mostrárselo al presidente, quien permitió la exhibición del filme, pero a cambio de que el director filmara un discurso que él mismo ofrecería en Limón.

Sin embargo, Víctor Vega filmó el discurso en que el Presidente, basándose en el mismo filme, neutralizaba todos los problemas expuestos, mediante promesas y supuestas soluciones. Pero no contento con el resultado, Vega incluyó, en la transmisión en vivo de la cadena nacional, a uno de los protagonistas. Según Carlos Freer, el invitado deshizo las argumentaciones de Oduber, quien al día siguiente llamó a Moreno y le pidió la dimisión de Vega. Pero Moreno lo convenció de que no era un momento adecuado, en vista de que el gru-

po estaba muy unido. Las tensiones entre el gobierno central y el Departamento ya estaban, no obstante, claramente expuestas.

La segunda crisis importante se produjo con el filme de Víctor Ramírez, *Los presos* (1975), sobre el sistema penitenciario nacional. El realizador decidió hacer una película donde los protagonistas —los presos— eran los únicos que tenían la palabra y no entrevistó al Ministro de Gobernación, Edgar Arroyo, que se encontraba realizando una serie de reformas al respecto. El filme desencadenó una crisis política que meses después, entre otras razones, remató con la renuncia de Carmen Naranjo como ministra de Cultura.

Sin embargo, es el filme *Costa Rica: Banana Republic* (1976), de Ingo Niehaus, la gota que derramó el vaso de la tolerancia del Poder Ejecutivo y de la prensa misma.

El documental había sido realizado para la Conferencia sobre Hábitat de las Naciones Unidas en Montreal, pero el gobierno retiró la película de la Conferencia e impidió su proyección pública durante largo tiempo. El 24 de abril de 1976, el presidente de la República, Daniel Oduber, ordenó suspender la exhibición de la cinta por consideraciones que no fueron dadas. Según la prensa:

> Al terminar de ver la filmación Oduber se levantó muy molesto de la butaca que ocupó en la sala de televisión de la Oficina de Prensa, y pidió que se parara de inmediato toda determinación en el sentido de utilizar en alguna forma esa película. Todo parece indicar que el argumento y la forma en que se desarrolla la película, no guardan relación con los hechos que se quieren dar a conocer y en algunas partes se utiliza lenguaje y términos que chocan con la idiosincracia costarricense.[13]

Oduber manifestó que esa película no se proyectaría en ninguna parte y, por el contrario: “pidió un estudio detenido de

la forma en que viene trabajando el departamento de cine del Ministerio de Cultura, a fin de enterarse de los motivos que originan películas de ese tipo”.[14]

Este acto de ¿censura? dio pie a un enfurecido comentario editorial, publicado en *La Nación* el 25 de abril de 1976, sin firmar, pero cuya autoría aceptó Guido Fernández, su director, unos meses después.[15] En dicho comentario, Fernández, en representación de *La Nación*, criticó el filme *Costa Rica: Banana Republic* sin haberlo visto, aprovechando el título para “especular” en relación con las causas de la censura: “Pero no hay duda de que el título se las trae y por eso imaginamos las razones que tuvo el Presidente para censurar la película”.[16]

Asimismo, acorde con el contexto de guerra fría que se vivía, Fernández decretó sobre lo que debería hacer un departamento del Estado:

> La labor de un departamento de esa índole, cuando está adscrito a una institución o despacho del Estado, tiene que tener en los casos en que aspire a hacer denuncia, un enfoque no sólo muy imparcial y objetivo del problema que trata, sino también constructivo, puesto que el Estado no puede permitirse el lujo de la denuncia demagógica, cuyo propósito es el de motivar políticamente a las masas en un sentido esencialmente unilateral o sectario.

Solo cinco meses después de que el mismo Fernández, en un halagador comentario sobre el filme *Las cuarentas*, tratara a Víctor Vega como a un “creador y comunicador”,[17] se refirió despectivamente a los documentalistas del Departamento, llamándolos “burócratas”. Veintisiete años después, Ingo Niehaus parecía no entender claramente lo que sucedió con su inocente filme de sólo 16 minutos de duración:

> Había llegado una invitación de las Naciones Unidas para participar en la conferencia de Hábitat y se iban a usar proyectos audiovi-

suales. Entonces yo pensé en los problemas de un país chiquitillo ante las presiones del exterior.

Entre Torrijos, don Pepe Figueres y el dictador de Honduras, habían hecho la guerra del banano. Coincido, entonces, con la visión del gobierno. Sin embargo, Kitico asustada, le envió el guión a Daniel Oduber. Él no responde nada y entonces yo siento que tengo más libertad.

Tiene que haber sucedido algo en los altos rangos del gobierno. Oduber entra en conversaciones con la compañía bananera y se establece una compañía anónima que se llama País S. A, que busca cultivos alternativos al banano en los terrenos del Pacífico, en las que pareciera que Oduber estaba involucrado. Pareciera que hubiera una mayor colaboración entre las partes y que se estaba acabando la guerra del banano.

Entonces Oduber le encarga a Rodrigo Fournier, Ministro de Información, y a Fernando Volio, de Educación, que vieran la película. La vieron pero no dijeron nada ahí, y al día siguiente dijeron que no podía pasar por la televisión.[18]

La verdadera disputa en relación con *Banana Republic* puede comprenderse a la luz de la rivalidad entre los presidentes Figueres, recién salido del poder, y Oduber. El filme de Niehaus atribuía, sin decirlo, el éxito de las políticas del banano a la gestión de Figueres. Ver la película hoy, 25 años después, causa gracia por su candor, el maniqueísmo de su planteamiento y la ingenuidad de su puesta en escena. Si bien no negamos la validez de dicha propuesta en su momento, actualmente parece increíble que causara tanta polémica.

Costa Rica: Banana Republic mezcla las imágenes tradicionales del documental con escenas dramatizadas y una animación con títeres. El documental opone dos fuerzas fundamentales: las poderosas trasnacionales frente a los pobres trabajadores del banano. Las trasnacionales están representadas por dos actores: el *gringo* (Willy Montero), a su servicio, se la pasa

descansando cómodamente en un sillón y su único trabajo es supervisar el precio del banano; y una mujer (Ana Poltronieri) —Estados Unidos— cuya función exclusiva es engullir banano. Los países subdesarrollados están representados por cinco niños pobres y también mostrados "documentalmente", es decir, mediante imágenes directas de su situación. Vemos escenas de tugurios y de jóvenes trabajadores de las fincas de banano. De estos jóvenes, siguiendo la tradición documental, Niehaus individualiza a uno, David, quien se convierte en representante de su grupo.

El documental parte de un pasado idílico, en el cual el cultivo fundamental es el café, fuente de riqueza y democratización. Este pasado de paz y democracia se ve alterado con la irrupción de las compañías trasnacionales del banano, de cuya buena o mala voluntad depende el futuro de la nación. Se explica detalladamente la injusticia vivida y se propone como solución la unión de los pequeños países productores de este fruto, situación que se logra con la ayuda de la conferencia Hábitat.

El texto fílmico abre con un "teatrillo", donde se representa la situación, lo que crea un estilo paródico y artificial. Allí, una "mano negra" representa la fuerza del imperialismo que ataca a nuestros países. El imperialismo se simboliza también por el *gringo* que, con un látigo, golpea a los niños pobres. Al final, gracias al Acuerdo de Panamá, firmado en marzo de 1974, los pequeños países se unen, lo que desata la "guerra del banano". Finalmente, los niños amarran al *gringo* con el látigo, tumbándolo al suelo, lo que muestra de manera obvia el triunfo de los pequeños productores.

Con *Costa Rica: Banana Republic* se acabó la difícil "luna de miel" entre el Departamento de Cine del Ministerio de Cultura y el Gobierno de Daniel Oduber y el siguiente trabajo de Niehaus fue un documental —bastante oficioso— del programa de Asignaciones Familiares, uno de los más exitosos de su gestión gubernamental, titulado *Salud al campo* (1976).



El cineasta Edgar Trigueros revisa los negativos de Waca. La tierra de los bribries (1979).

Si bien el caso de *Banana Republic* se podría considerar aislado, después de este filme "las aguas regresaron a su cauce" y el Departamento no volvió nunca a su beligerancia anterior.

Una semana después de la censura de *Costa Rica: Banana Republic*, el 1 de mayo de 1976, Carmen Naranjo presentó su renuncia al presidente Oduber. Ésta había sido precedida por un ambiente de enfrentamientos entre la ministra y los medios de comunicación, en razón de un proyecto de ley de radio y televisión, el cual había provocado una reacción de los empresarios de dichos medios, los anunciantes y demás interesados en los medios, el cual llegó a conocerse como la "ley mordaza". Se produjo una campaña intensa acusando a la ministra de querer estatizar los medios de comunicación.

No obstante el interés —y el clima tenso— por esta temática, según Naranjo su renuncia se debió más bien a la lenti-

tud de los trabajos en un parque deportivo y al filme *Los presos*. La ministra había externado su inquietud frente a las críticas realizadas en relación con la labor del Departamento de Cine:

> Se ha criticado al Ministerio que dirijo por los programas de cine, en que hemos expuesto al país de manera honesta y sincera lo que está pasando con la deforestación de los bosques, la realidad nacional en cuanto a la parasitosis y la desnutrición, la situación de la tierra y los grupos marginados, el alcoholismo, la prostitución, las zonas que requieren urgente apoyo social. Se nos ha criticado por introducir la pobreza en los hogares acomodados, que no quieren saber de las poblaciones que no tienen basureros, de las familias que viven en tugurios, de las quemas inclementes para las limpias de cultivo, del alcoholismo alarmante y creciente en que se centra nuestra cultura. Es cierto que hemos incomodado hasta el cansancio con imágenes que todos tratamos de olvidar. Pero no es cierto que con ello estemos provocando subversión. La subversión se hace diariamente en nuestro país, cuando en los hogares pobres, mental, económica y socialmente, se introducen los patrones de consumo como medios de dignificación, de prestigio y los artículos consuntivos se presentan como una necesidad vital, porque ante la exigencia de obtenerlos, las familias sin recursos, sin alicientes, sólo encuentran el camino de la violencia, del robo, para poseer cosas que aparentemente son tan elementales. Frente a estas necesidades creadas de manera artificial, los mismos programas se encargan de instruir en la enseñanza de cómo violentar nuestra sociedad. La subversión se abona cuando ocultamos verdades que están creciendo y reproduciéndose y reclaman con justicia pronta atención. La subversión se propicia cuando vamos cediendo la independencia de una cultura propia en aras de una cultura ajena, que nos ve y concibe en términos de mercado."[19]

Es interesante ver que, aparte del asunto del Parque de La Sabana, problema menor en relación con los otros, la lucha que

provocó la caída de Naranjo estaba relacionada con las imágenes: las foráneas que inundaban nuestros televisores y las propias que denunciaban nuestros problemas.

Con la salida de Carmen Naranjo del Ministerio de Cultura, Kitico Moreno fue nombrada viceministra y Víctor Ramírez se convirtió en el nuevo director del Departamento de Cine. La labor del Departamento de Cine dio un sutil giro hacia temas y abordajes menos polémicos. Además, algunos de los pioneros salieron del Departamento por diversas razones y la televisión se expandió en el país.

Jorge Vilaplana, por ejemplo, realizó el programa *Costa Rica es así*, para la televisión comercial más importante del país. Éste, filmado en video, presentaba una mirada eminentemente positiva —casi folclórica— del país; una visión de paisajes y costumbres, bien realizado técnicamente y con la soltura y ligereza que les otorgaba el soporte en video. Era el año 1977 y según Carlos Freer, entonces director del Centro de Cine:

> La gente se enamora de ese programa, el cual era todo lo contrario de lo que decíamos nosotros. Era una visión muy positiva, con el "Himno de la Alegría" como fondo, con tomas aéreas. Entonces se empieza a decir que lo que hacen en el CCPC es "cine terror". Es más, hasta el título está bien pensado, es casi que como diciendo, Costa Rica no es como lo presentaba el Centro, sino así, como lo presentaban ellos. Esto nos afecta la visión de lo que hacíamos, pero también se va el que conoce mejor lo técnico, que es Vilaplana.[20]

Un comentario en la prensa es representativo de lo que muchos empezaban a sentir frente a las pantallas del televisor: "No he visto todos los documentales que ha filmado el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica: mi capacidad de aguante es limitada, y tardo bastante en recuperarme de la sensación desesperante que me produce la forma con que se han hecho esas cintas".[21]

Espejo roto, espejo cóncavo y convexo, como el de las ferias y las casas de horror. El cine del Estado ofrecía una imagen monstruosa que los costarricenses no estaban dispuestos a mirar.

Radiografía de una década

En febrero de 1973, el Departamento de cine arrancó su trabajo y un año más tarde, el jueves 6 de marzo de 1974, se ofrecieron a un público invitado los cuatro primeros documentales realizados: *Agonía en la montaña* y *Recuperación de la montaña*, ambos de Ingo Niehaus, sobre la deforestación del país; y *Vamos a la huerta* y *Desnutrición*, de Carlos Freer, el primero sobre un programa de huertas escolares y el segundo sobre la desnutrición infantil.[22]

La mayoría de los filmes, pretendían realizar una radiografía de los problemas más acuciantes de la realidad costarricense. El resto completarían un panorama de la vida nacional: tradiciones y costumbres, historia y geografía, artes escénicas y personajes relevantes de la cultura nacional. El hecho de que los primeros 23 filmes —es decir, la producción completa de los primeros tres años de trabajo— perteneciera a la serie "Hombre Nuevo", cuyo eje era el análisis de las problemáticas sociales del país, comprueba el interés —la urgencia, diríamos— del grupo de cineastas por hacer un cine de denuncia y concientización social:

> Otro hecho que también parece incuestionable es que el grueso del público estima que no estamos mintiendo ¡Y eso, señores, sí que tiene su importancia!
>
> Cuando se hace cine hay dos caminos para que la gente crea en lo que está viendo. O hacerlo "muy bien", con toda la truculencia que con él se puede desarrollar, o haciéndolo muy honesto y un tanto imperfecto, lo que no se debe confundir con hacerlo "mal".

> Un “defecto” que se le ha apuntado al cine documental costarricense, es que no se parece mucho al cine “de verdad”, yo más bien creo que es una de sus principales virtudes. Porque hacer un cine a lo Hollywood —o un remedo de tal, que es lo que haríamos— sería el error más craso. El ser poseedor de recursos financieros y técnicos inmensos, que casi escapan a toda imaginación, ha hecho del cine hollywoodense un producto embrujador, mágico y alienante. Su técnica es tan sofisticada, que todo lo que cuenta parece real. Y el parecer tan real es lo que más lo tipifica como alienante. El espectador se llega a tragar como verdades las más solemnes mentiras (y con ello no me refiero exclusivamente al trucaje sino a las ideas).”[23]

Desnutrición es un documental realizado en blanco y negro, basado en entrevistas a especialistas y afectados en este mal. Aunque presenta algunas imperfecciones técnicas, expone un mensaje claro y directo: existe un problema nacional de vital importancia, por lo que es necesario hacer concientizar tanto de las autoridades como al público para solucionarlo. En términos generales, éstos son los rasgos básicos del discurso cinematográfico de los primeros filmes del Departamento de Cine.

Agonía de la montaña y *Recuperación de la montaña* (1973), de Ingo Niehaus, son los dos primeros documentales realizados por el Departamento de Cine en 1973. De 23 minutos el primero y 18 el segundo, ambos filmes presentan el asunto de la destrucción de los recursos naturales en el país, en particular de la desaparición de los bosques.

Mucho más ambicioso estilísticamente es *La mayoría silenciosa* (1974), de Antonio Yglesias, el cual aborda el problema del menosprecio al campesinado que se manifiesta en la injusta retribución salarial, malos precios para sus productos agrícolas, dificultades de financiamiento, arrebato de tierras, precarias condiciones de vivienda y de salud. También se

analizan el precarismo, las migraciones campesinas y el agotamiento de la frontera agrícola. La banda sonora mezcla lectura de cartas, voces, susurros... los campesinos están llegando a un punto de desesperación ante su situación. La imagen de una mujer con un atado de leña es una especie de *leitmotiv*, de puntuación del relato. Ella abre y cierra el filme con su paso firme. Vemos la tierra descascarada, muerta y muchos primeros planos de rostros, pies descalzos o pobremente vestidos, manos que sostienen un rosario, mujeres jóvenes. *La mayoría silenciosa* quiere evocar el problema del abandono al campesinado mediante imágenes. El uso frecuente de los primeros planos y los planos de detalle nos acerca a lo emotivo y agudo del asunto. Se utiliza también la cámara subjetiva, lo que nos involucra como espectadores, pero mediante la imagen y no la apelación del discurso.

La fotografía esmerada de Carlos Sáenz y Víctor Vega recuerda la del maestro mexicano Gabriel Figueroa. La cámara se mueve, juega, el lente se desenfoca; no es una mirada estática la que se posa sobre esta realidad. A menudo imagen y sonido no se complementan: vemos a la gente hablar pero no oímos lo que dicen. Exactamente ésta es la representación del problema: no tenemos oído para esa mayoría, por lo que la convertimos en silenciosa. Hay también algunos elementos del documental tradicional: voz en *off* con datos, entrevistas y testimonios de gente que dice querer irse a la ciudad o temer el cambio. Y la narración reitera una advertencia: “No conviene que las cosas sigan así”.

Otro caso interesante de analizar es el de *Puerto Limón-Mayo 1974* (1974), de Víctor Vega, el cual ya se mencionó anteriormente. El filme inicia con la frase de que llega el hombre a la Luna antes que el automóvil a Limón. Esto sirvió para reflejar la situación de atraso, marginación económica y social que ha distinguido a esta zona, tema principal del filme. Se inicia con imágenes de playas y cocoteros mediante una cámara a ras



Juan Negro (1978), de Mario Cardona, aborda el tema de la niñez marginal.

del suelo, que llega hasta los durmientes de la línea del tren, donde se colocan los créditos. La música es de carnaval. Llegan automóviles, vemos niños caminando por calles en pésimo estado, edificios que se derrumban, pobreza por doquier. Se realizan entrevistas a jóvenes limonenses sobre el futuro de la provincia, aquí la diversión se propone como un desahogo ante la situación de marginación. El filme plantea que a la juventud actual no le interesa el cambio y que no tiene ninguna seguridad en el futuro. Se establece un contrapunto entre lo que dicen los entrevistados y los jóvenes que manifiestan su deseo de irse a San José. El audio se repite como un disco rayado: la idea fija de salir de allí. La cámara al hombro es la constante. Una cámara que no quiere ser estetizante, sino sólo registrar la realidad dolorosa que ve; una cámara que hurga, se asoma, descubre, entra a las casas que son tugurios. La imagen que ofrece el filme es de deterioro, de falta de higiene, de basurero. Se plantean problemas de drogas, delincuencia y prostitución.

Destaca también en la producción costarricense de los años setenta lo que podríamos llamar una trilogía urbana que aborda los problemas del alcoholismo, la delincuencia y la prostitución.

La cultura del guaro (1975), de Carlos Freer, se enfoca en el problema del alcoholismo desde varias perspectivas. En una primera parte, éste se presenta como enfermedad: sus síntomas, carácterísticas y problemas. En una segunda se expone el contexto cotidiano del país, es decir, la cultura que apunta permanentemente hacia el alcohol: festejos, cantinas, publicidad, música, etc. Todas las materias de la expresión fílmica se encuentran al servicio de mostrar la saturación ambiental de esta “cultura del guaro”. La música que canta al guaro, los rótulos de las cantinas y de la publicidad del alcohol, las imágenes de los borrachos, los ruidos de publicidad radiofónica, de botellas destapándose y, por supuesto, los diálogos y las voces de los entrevistados que hablan sobre el tema. Imágenes, textos escritos, ruidos, música y voces están hábilmente utilizados para mostrarnos, para saturarnos de la presencia del alcohol en la sociedad.

Los presos (1975), de Víctor Ramírez, presenta una versión diferente y profundamente crítica sobre el sistema penitenciario nacional, ya que plantea una posibilidad de hacer de los centros de reclusión lugares productivos.[24] Prácticamente no hay una voz *off*, tipo narrador o documentalista y la historia la narran los mismos protagonistas. Estos definen claramente por qué se encuentran allí: la delincuencia juvenil a la que los llevó la pobreza. Desde el inicio, un preso dice a la cámara que está allí por la “desgracia de haber nacido pobre”. Por lo tanto, el filme es directo: si es la pobreza la razón de la delincuencia, la solución será la educación y las opciones en el mercado laboral. En la medida en que el sistema penitenciario no ayude al preso a superarse, la delincuencia aumentará en vez de disminuir.

Las cuarentas (1975), de Víctor Vega, tiene como tema la prostitución, pero vista no con un lente moralizador, sino desde su perspectiva humana. Vega logró integrarse al submundo, hacerse amigo de las mujeres y los hombres que participan en el negocio de la prostitución y son sus voces las que oímos en el texto fílmico. El documental pretende no "documentar" en el sentido estricto de cifras y datos, sino "simplemente se escuchará al ser humano que, no importa bajo qué condiciones viva, siempre tiene tanto que decir. Si en verdad queremos escuchar". El proyecto de Vega, entonces, es nuevamente "dar voz a quien no la tiene", establecer un diálogo con los actores de esa realidad, en un ensayo personal en imágenes.

Se entrevistó a dos prostitutas y a un hombre, que es una voz contrapunto de lo que dicen las mujeres. Otros dos hombres de ese entorno dan también breves testimonios. Asimismo, hay algunas dramatizaciones: una mujer que aparece con un niño y otras en diversos espacios, como la iglesia y que personifica a una prostituta.

El documental tiene una estructura clara: un prólogo en el que una muñeca golpeada simboliza a la prostituta y segmentos sobre temas como la educación, los inicios, la profesión, el dinero, los "chulos", la culpa, los hijos, el final del oficio, y una especie de epílogo sobre el tema. Además, se presenta otro tema que no es explícito pero que trata del hambre, la razón fundamental, según el filme, de la prostitución. Al final, una niña sonriente —la futura prostituta— aparece con una muñeca entre sus brazos.

El filme tiene muchos méritos pero, sin duda, el mayor fue su concepción. Es un documental "no documentado" que no pretende "estudiar el problema" sino desnudar lo que de humano tiene el asunto.

Cambio de rumbo

Como decíamos, después de la censura de *Costa Rica. Banana Republic* (1976), de Ingo Niehaus, el departamento dio un giro hacia temas menos polémicos o hacia trabajos más institucionalizados, como una forma de autofinanciarse. Se pasó a un cine menos crítico y más informativo.[25] La producción se encamina a la documentación de aspectos de la cultura o a la producción de filmes de instituciones autónomas o de programas gubernamentales. El caso más importante fue el del Instituto Costarricense de Electricidad (ICE) y los tres documentales que se consagraron al proyecto hidroeléctrico de Arenal: *Canto a dos pueblos* (1976), *Camino a Pueblo Nuevo* (1976) y *Vivir en Pueblo Nuevo* (1977), todos bajo la dirección de Carlos Freer.

Si bien se habían tratado temas de educación, cultura y programas gubernamentales desde los inicios del Departamento de Cine —*Vamos a la huerta* (1973), de Carlos Freer, sobre huertas escolares; *Del río a la parcela* (1974), del mismo Freer, sobre el riego y el drenaje; o *Para qué tractores sin violines* (1974), de Ingo Niehaus, sobre la Orquesta Sinfónica Juvenil—, como vimos, la mayoría de los filmes representaban visiones críticas sobre los aspectos más problemáticos de la realidad. A partir de la censura del filme de Niehaus, el Departamento de Cine pareció preferir detener la provocación.

Tengo cuerpo (1976), de Víctor Ramírez, plantea que el costarricense es un “deportista de gradería”[26] y analiza las causas de esta situación: ausencia de una política y organización deportiva a nivel nacional y desinterés por la educación física en las insticiones de enseñanza primaria y secundaria. *Salud al campo* (1976), de Ingo Niehaus, plantea cómo el programa de desarrollo social puede sustituir los viejos conceptos de caridad y convertir la salud en un servicio al que la población rural tiene derecho. *Doble vía* (1976), bajo una dirección colectiva



Iván Rodríguez es el protagonista de Para qué tractores sin violines *(1974), de Ingo Niehaus, sobre el programa infantil de la Orquesta Sinfónica.*

y guión de Freer y Ramírez, trata los problemas del tránsito y del ruido ambiental en la ciudad de San José. Prescindiendo de una narración oral, la obra intenta reflejar ese mundo congestionado que son las calles de la ciudad. No hay análisis de causas ni consecuencias y es al espectador a quien le queda la labor de analizarlas y tomar conciencia.

La otra veta desarrollada durante esta época en los documentales del Centro de Cine fue la del arte y la cultura, tanto las prácticas artístico culturales de elite, como las populares. Algunos de los títulos giran en torno a personajes de la cultura: *Quico Quirós: un pintor de Costa Rica* (1976), de Antonio Yglesias; *Melico Salazar, el tenor olvidado* (1978), de Edgar Trigueros; *Francisco Amiguetti, grabador* (1980), de Niehaus; y *Carlos Luis Sáenz. Las palabras del poeta* (1982), de Carlos Sáenz. Otros filmes dentro de esta temática son *La Yegüita* (1976), *Semana Santa en San Joaquín* (1976), *De adobe* (1978),

las tres de Carlos Sáenz sobre tradiciones populares y patrimonio tangible, y *Festival Internacional de Teatro en Costa Rica* (1976), de Yglesias y Niehaus. También *La plaza de la cultura* (1977), de Trigueros.

La producción del Centro de Cine —sin percatarse aún de la crisis económica que se avecinaba— se tornaba más ambiciosa y se empezó a hablar de la realización de largometrajes. Además, Cine Comercial Centroamericana (CCC), la empresa con la que se revelaba localmente en blanco y negro, había cerrado, entre otras cosas debido al auge del video, lo que obligaba al CCPC a revelar el material en Estados Unidos. Siendo así, los documentalistas prefirieron seguir trabajando sólo en negativo color.

La crisis económica de 1980 obligó a cerrar un programa de cine rural que se estaba iniciando con éxito y las cadenas nacionales de televisión, que habían sido un arma fundamental de debate y discusión, la vitrina clave de los trabajos del Centro de Cine, también desaparecieron.

En mayo de 1980, Carlos Freer, director de la entidad, afirmaba que el presupuesto no le permitía llevar a cabo una serie de programas extensivos, ya que este organismo solamente contaba con tres empleados administrativos y el resto, o sea los otros quince, trabajaban en producción de películas.[27] Dos meses después, la prensa anunciaba: "A punto de desaparecer el Centro de Producción Cinematográfica": "En pañales y apenas forjando su identidad, la cinematografía nacional está enfrentada a su desaparición por falta de recursos económicos. En los últimos meses las arcas del Centro de Producción Cinematográfica se han llenado de incertidumbre y más que eso, de vacío".[28]

El mismo Freer señaló que no eran burócratas típicos, pero que la realidad era deprimente: "O se crean canales de comercialización para financiar este ámbito artístico o se acaba todo."[29]

Muchos elementos habían venido minando el proyecto inicial del CCPC: el éxodo de cineastas, el cierre del único laboratorio existente en el país y los altos costos de la producción, la escasez de los presupuestos y una falta de definición estética que asegurara un salto de la preocupación por el contenido a la calidad formal, lo que podía garantizar un mayor impacto social. Sin embargo, con la primera gran crisis, en 1980, cuando se devaluó de manera importante la moneda local, el Centro de Cine acumuló una deuda de once mil con el laboratorio. A todo esto se sumó un accidente laboral en el que murió el cineasta Edgar Trigueros, y el chofer y asistente Luis Rodríguez, mientras se filmaba el documental *Construyendo el futuro* (1981), de Carlos M. Sáenz. Éste es, sin duda, el periodo más duro y más oscuro del CCPC.

El último suspiro

Freer, director de la institución entre 1979 y 1986, considera que aún en medio de la crisis, hubo un par de buenos momentos en términos de producción. En efecto, el director defendió la institución por todos los medios posibles. En 1982, en un texto aparecido en el periódico *La Nación*, titulado “Cine… ¿para qué?”, Freer hizo una síntesis de la labor del Centro:

> En sus primeros nueve años de existencia (febrero 1973-enero 1982), el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica le ha costado a los costarricenses 15.5 millones de colones. En esos mismos nueve años, el Centro ha producido 70 películas, la mayoría cortometrajes de 30 minutos, algunos mediometrajes y 3 largometrajes. Ha formado a por lo menos 50 costarricenses en diversos quehaceres de la producción cinematográfica, ha pagado religiosamente sus salarios a 25 funcionarios y ha cubierto todos sus gastos administrativos. Presta gratuitamente sus películas al público, con un prome-

> dio de 8 préstamos diarios. Al 31 de diciembre de 1981 el saldo de su cuenta en el banco arrojó un saldo favorable de 1.300.000.00. No tiene ni una sola cuenta pendiente. ¡Ni una sola!
>
> Todo esto, lo repito, con 15.5 millones de colones en nueve años. Es decir, a cada costarricense la existencia del Centro le ha costado aproximadamente 85 céntimos al año.
>
> [...] Resulta que para nuestros niveles de producción, el Centro necesita de unos 70 mil dólares cada año o cada año y medio para comprar material fílmico y para pagar servicios de laboratorio en el exterior.
>
> Ahora que la crisis afloró —tangible y peligrosa— y no a nivel de pantalla, como luce en muchos de nuestros documentales, y el valor del colón con respecto al dólar cambió de ocho-coma-sesenta a sesenta-coma-ocho, los economistas, financistas, expertos en banca, hacendistas y demás, como que nos están viendo con el ceño cada día más fruncido y muy circunspectos nos preguntan: Cine...¿para qué?[30]

70 películas, 50 costarricenses formados en el oficio, 85 céntimos al año por costarricense. No obstante, si bien hubo un último respiro, la crisis de mil cabezas terminó por vencer al Centro de Cine.

Con la segunda generación de cineastas y con algunos de los pioneros se realizaron los últimos filmes, la mayoría experimentando en la ficción. Entre los más representativos están *Nuestro maravilloso mundo de la televisión* (1980) de Ingo Niehaus; *Íntima raíz* (1984) de Patricia Howell; *Carlos Luis Sáenz. Las palabras del poeta* (1982) de Carlos M. Sáenz; *Senda ignorada* (1983) de Niehaus, y *Tatamundo* (1984), de Juan Bautista Castro. También los documentales *Dos veces mujer* (1982) de Patricia Howell y *Sin fronteras* (1982) de Juan Bautista Castro y Roberto Miranda.

Los cineastas del CCPC vieron en la ficción una salida para no competir con lo que se estaba haciendo en la televisión, ya





Senda ignorada *(1983), de Ingo Niehaus* *es el* ˙*nico largometraje producido por el Centro de Cine.*

Carlos Luis Sáenz. Las palabras del poeta (1982), aborda la vida y obra del poeta costarricense.

que los noticieros habían empezado a filmar lo que la institución había trabajado durante sus primeros años. Además, creían que la ficción les permitía seguir siendo críticos, como fue el caso del primer filme de este género del Centro, *Nuestro maravilloso mundo de la televisión*.

Éste denuncia la inundación de imágenes vacías en la televisión. Es una sátira a los programas de concursos, tan éxitosos en el nuevo medio, a la vez que destaca la importante penetración de la televisión —y los programas extranjeros— en el país. La película cuenta dos historias —una dentro de la otra—. Primero la historia de Carlos (Remberto Chaves), un hombre cualquiera que llega a su casa, después del trabajo, con hambre. Su mujer se encuentra con su suegra, desde donde le llama para que le permita quedarse viendo el famoso programa, que esa noche está dedicado a Costa Rica. Carlos, no muy convencido, prende el televisor y observa el programa. Él es el personaje que toma conciencia de la importancia de la televisión como

arma de penetración ideológica y de la debilidad del país en la materia. Esta historia macro se ubica, además, en una fecha clave: el 21 de julio de 1979; es decir, dos días después del triunfo de la Revolución sandinista, cuando todos los otros medios —periódicos, radio— se consagran al tema.

La otra historia es la del programa mismo, titulado Our marvelous TV hemisphere. Un programa de juegos, entrevistas, entretenimiento, dedicado esa noche a un pequeño país, el "Jardín de las Américas". La invitada especial es un ama de casa (Anabelle Ulloa) totalmente compenetrada con el televisor. Ella es la representante del país y se encarga de mostrarlo a los telespectadores. Cuenta también la historia de la llegada del maravilloso aparato al país en 1960 y de su importante penetración local. Se relata el dilema entre ofrecer la dirigencia del servicio al Estado o a particulares y cómo se decidió —"al estilo de los países democráticos"— darlo a las empresas privadas, en clara alusión al debate sobre la "ley mordaza", sucedido cuatro años antes.

La mujer también relata cómo su marido (William Zúñiga) se hizo agente de las televisoras estadounidenses y cómo gracias a este trabajo empezaron a tener más dinero y a comprar casa, carro, aparatos electrodomésticos y, en fin, una carrera hacia el éxito.

Se deslizan frases sobre la pobreza del país, que rápidamente se olvidan en el vertiginoso ritmo de la televisión, donde todo es alegría. La música y la actitud del presentador siempre vital (Leonardo Perucci) dan la tónica de lo que es la vida gracias a la televisión. Obviamente la mujer está feliz, ya que es vista por 25 países en el hemisferio occidental.

El programa —una parodia de uno español, *300 millones*— muestra la publicidad, mientras continúa con la historia de las transacciones entre el marido de la invitada, que es el agente local y los estadounidenses, representados por un vendedor de televisores (Oscar Castillo). Ahí, además, se explica el me-

canismo de venta de los programas de Estados Unidos, así como los horarios en que deben ser transmitidos. El mecanismo de funcionamiento de la relación entre las cadenas estadounidenses y sus canales locales es mostrado muy claramente.

El programa sigue con la exhibición de la ingenuidad de los empresarios locales —se convierten en burdos calcos de los estadounidenses en comerciales de televisión— y se presenta el país atrasado en relación con las tasas de consumo de electrodomésticos.

En la historia mayor, Carlos recibe dos llamadas de encuestadores para saber qué programa está viendo. Él trata de reclamar, de decir que le parece malo, sin embargo, la encuesta no permite explicaciones, es de opción única y Carlos está viendo el programa, aun cuando queda clarísimo el engaño que representa la televisión: programas y problemas ajenos y ninguna capacidad de decisión.

Ingo Niehaus también tiene claro el engaño. Carlos apaga el televisor con la esperanza del cambio que puede haber en Nicaragua. Posiblemente, Ingo Niehaus también. Aun cuando más de veinte años después sabemos que casi ningún costarricense hizo lo que Carlos y todos seguimos enchufados al "maravilloso mundo de la televisión".

El dorado, el video y el final de la producción estatal

En el año 1985, el gobierno de Japón donó un equipo de video a la institución, el cual permitió renovar el personal y repuntar otra vez en la labor de producción. En cuestión de un año, se grabaron diez documentales en video sobre aspectos de la cultura del país. No obstante, en 1986, cambió el gobierno y fue nombrada como directora la cineasta Patricia Howell, quien puso el Centro a la disposición de la megaproducción europea *El Dorado* (1987), de Carlos Saura.

Dicha “coproducción” no aportó gran cosa a la institución y Howell, por problemas judiciales, debió dejar la institución. A partir de entonces, el CCPC prácticamente no volvió a producir filmes.

El sentido colectivo que había tenido el Departamento de Cine de los inicios se perdió y la institución quedó al vaivén del director en turno. Los productores que allí trabajaron dejaron la institución o bien fueron invisibilizados lentamente.

Carlos Sáenz fue director del Centro dos años, entre 1988 y 1990. Durante su administración aún se produjeron algunas películas en cine, ya que para él, el video no era pertinente en la institución, por lo que el equipo —junto con una generación de jóvenes videastas— fue enviado a la televisora del Estado. Esto significó, para Kitico Moreno, fundadora de la Institución, la última paletada de tierra sobre el Centro de Cine: “En 1987, para terminar de paralizar el Centro de Cine, el ministro regaló a Canal 13 el equipo de video tape que era el único elemento viable para producir documentales, ¿por qué? ¿Por qué en lugar de cerrar el Centro de Cine, que sin el video tape no podía operar, lo dejó paralizado a pesar de recibir la partida del presupuesto nacional?”.[31]

A partir de 1990, la insitución —bajo la dirección de Gabriel González Vega— se dedicó a labores de difusión de cine internacional. En 1994, con el nuevo gobierno de José María Figueres, se designó para este cargo a un joven cineasta, Rogelio Chacón, quien se había graduado en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, Cuba. Él pretendió reanimar la institución restaurando material de archivo y, especialmente, integrando la Muestra de Cine y Video Costarricense que, con otros jóvenes, venía realizando de manera independiente desde 1992. Dicha muestra ha permitido el encuentro y debate entre los



El grupo de documentalistas del Centro de Cine entrevistando para el documental 1978: Elecciones en Costa Rica.

realizadores jóvenes y los veteranos, logrando que muchos de los cineastas de la "vieja ola del cine contestatario", consagrados sólo a la publicidad, dediquen tiempo y dinero a cortometrajes de ficción.

La difusión del cine nacional —mediante la Muestra de Cine y Video Costarricense y el programa televisivo Lunes de Cinemateca— y el resguardo del Archivo de la Imagen son los objetivos fundamentales del Centro de Cine. Actualmente, ésta es la única institución estatal en Centroamérica que apoya el audiovisual. Si bien su presupuesto es reducido, gracias a sus alianzas con fundaciones, universidades y empresas privadas ha logrado crear Cinergia, el primer fondo de fomento al audiovisual de Centroamérica y Cuba.[32]

Hacia una cinematografía regional: Istmo Film

En 1976, se organizó en Costa Rica un festival del "nuevo cine mexicano", al cual asistieron personalidades como Jaime Humberto Hermosillo, Alfonso Arau, Jorge Fons, Alberto Isaac, Ofelia Medina y otros. Arau propuso articular una red de directores y productores de cine, mediante la cual se promoviera el cine en el resto del continente —cada uno desde sus países respectivos—. Para ello eran necesarias tres cosas:

- Una productora de cine para realizar las películas.
- Una distribuidora para hacer redes con el resto de los países.
- Una sala exhibidora, para presentar tanto los filmes propios como los de los otros cineastas.

Siguiendo las propuestas de Arau, el actor Oscar Castillo, el realizador Antonio Yglesias y los escritores Samuel Rovinski —con estudios en cine—, Carmen Naranjo (ex ministra de Cultura), y el nicaragüense Sergio Ramírez, entonces director del Consejo Superior de Universidades de Centro América (CSUCA) formaron Istmo Film. El proyecto tenía los tres pilares:

- Una productora: Istmo Film.
- Una distribuidora: Distribuidora del Istmo.
- Una sala de exhibición: Sala Garbo.

Oscar Castillo viajó por el resto de Centroamérica intentando que otros países repitieran la receta y generar un intercambio; no obstante, la situación política del resto de la región no permitió que el proyecto cuajara.

Istmo Film se convirtió en la productora independiente mejor equipada de Centroamérica y su labor más importante

—a menudo en coproducción— fue la realización de películas sobre los conflictos centroamericanos del momento. De hecho, los primeros cinco trabajos del grupo abordaban la situación de la región.

Patria libre o morir (1979), dirigido por Antonio Yglesias y Víctor Vega, es un documental sobre la rebelión sandinista en Nicaragua. *La insurrección* (1980), del director alemán Peter Lilienthal, es un largometraje de ficción sobre el mismo tema. *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980), del director portorriqueño Diego de la Texera, trata sobre la guerrilla en El Salvador. *Alsino y el cóndor* (1982), realizada por el director chileno Miguel Littin, es una adaptación de un cuento popular chileno a la realidad de revolución nicaragüense. Finalmente, el documental *La guerra de los filibusteros* (1980), va al origen de la problemática, al examinar la invasión de William Walker a los pequeños países de Centroamérica en el siglo XIX. En este sentido, la producción de Istmo Film fue coherente con su compromiso en favor de la insurrección en Centroamérica.

En 1982, el grupo se disolvió. El empresario y director teatral Nicholas Baker, quien había sido socio de Castillo, en otra empresa, había entrado a formar parte de Istmo Film, invirtió mucho dinero y fue el único con capacidad económica de continuar en el negocio. Baker se quedó con el equipo, el cual aún alquila para la producción de comerciales, y con la Sala Garbo, que se mantiene activa.

Nicaragua: el sombrero de Sandino

Sandino quitándose y poniéndose el sombrero la mañana del 19
de julio de 1979 en todas las pantallas de televisión
Sergio Ramírez, Estás en Nicaragua

La dinastía de los Somoza en Nicaragua fue la de más larga vida en el área centroamericana. Durante 45 años, esta familia manejó el país como si de su finca se tratara.

Un desastre natural —el terremoto del 23 de diciembre de 1972, que devastó Managua— empeoró la situación. No solo empobreció más a los ya empobrecidos nicaragüenses sino que otorgó tal poder a los Somoza que amenazó los intereses de los empresarios locales.[1]

La inconformidad se había manifestado en los grupos guerrilleros —que luego se unirían bajo el nombre de Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN)— y en una pequeña pero creciente oposición política. En septiembre de 1974, Anastasio Somoza Debayle realizó una nueva elección, en la cual resultó presidente por un amplio margen de votos. No obstante, pocos meses después, el sandinismo dio un golpe espectacular al capturar, en la casa del empresario somocista Jose María Castillo, a un grupo de políticos y diplomáticos. El gobierno se vio obligado a entregar un millón de dólares y a liberar a varios presos políticos, entre ellos a uno de los fundadores del movimiento guerrillero: Daniel Ortega.

Y si bien los intentos de diálogo entre algunas de las partes en conflicto continuaron, el asesinato del empresario Pedro

Joaquín Chamorro, en enero de 1978, acabó con la negociación. Una serie de huelgas paralizaron el país como parte de un proceso que se convirtió en un movimiento popular de enormes proporciones. Hasta la Iglesia, tradicionalmente conservadora, legitimó la resistencia armada. En agosto de 1978, un comando del FSLN tomó el Palacio Nacional e hizo prisioneros a altos funcionarios del gobierno y logró liberar a otros miembros del Frente.

La insurrección en Nicaragua no fue la clásica lucha de clases, porque múltiples frentes sociales rechazaban al gobierno. Lo mismo sucedía en el plano internacional, donde los Somoza estaban cada vez más desprestigiados y aislados.

La revolución sandinista se nutrió de tres fuentes ideológicas principales: el sandinismo histórico, es decir, las luchas de Augusto César Sandino contra la invasión estadounidense que ocurrieron entre 1927 y 1933; un "socialismo tercermundista" cercano a la Revolución cubana y el cristianismo de la Iglesia popular, fundamentado en la Teología de la Liberación.[2]

El 19 de julio de 1979, día en que los sandinistas llegaron al centro de Managua, se alcanzó el clímax de la euforía revolucionaria no sólo en Nicaragua, sino en todo el continente. Como presagio de la importancia que tendrían las imágenes durante la década sandinista, dos de los escritores nicaragüenses más prestigiosos —Sergio Ramírez[3] y Gioconda Belli—,[4] ambos miembros activos del sandinismo, relataron, al recordar ese día glorioso, cómo a través de la pantalla televisiva se reiteraba una vieja imagen cinematográfica: Sandino quitándose y poniéndose su sombrero. Ese mismo día arrancó oficialmente el cine nicaragüense con la creación del Instituto Nicaragüense de Cine (Incine).

Pero de la euforia del triunfo muy rápidamente se pasó, a la amargura de una nueva guerra civil. Ronald Reagan resultó electo presidente de Estados Unidos en 1981 y desde entonces emprendió acciones de una abierta hostilidad al régi-

men —por su afinidad ideológica con los países del bloque socialista—: apoyó a la contrarrevolución y encabezó un bloqueo económico al país. El resultado fue una guerra civil que produjo treinta mil muertos, una paralización casi total de la economía, tanto por la escasez de productos como por el gasto del presupuesto en el conflicto armado, y la imposición del servicio militar obligatorio.

Si a esto añadimos la caída del Muro de Berlín y la descomposición del bloque soviético, se vuelve evidente lo inevitable que fue la derrota sandinista en las elecciones de 1990 por Violeta Chamorro —la imagen perfecta de la madre, dadora de vida—, quien prometió la eliminación del servicio militar obligatorio y la paz.

Esos once años de régimen sandinista, con sus vaivenes entre la vida y la muerte, son los más fructíferos para el cine nicaragüense del siglo XX. Es en celuloide donde mejor se relatan los avatares de este período de la historia de Nicaragua.

La primera mirada hacia la guerra

Una serie de reporteros y cineastas provenientes del mundo entero llegaron a Nicaragua a documentar la revolución sandinista, su propósito era ofrecer una imagen alternativa a la que transmitían las agencias noticiosas. Algunos de estos cineastas realizaron filmes formales sobre ésta y no solo pusieron al país centroamericano en el mapa de la cinematografía, sino que indirectamente la impulsaron.

El primero que se realizó fue *Nicaragua, setiembre 1978,* del chileno exilado Octavio Cortés y el holandés Frank Diamand. Es un documental de 41 minutos sobre la insurrección popular en cinco ciudades, que aborda las causas y consecuencias de la guerra, la organización de la resistencia, sus protagonistas y el papel de la Iglesia en la contienda.

Afiche del documental realizado por los mexicanos Adrián Carrasco y Leo Gabriel en 1979.





Después del terremoto (1979), de Lourdes Portillo y Nina Serrano.

Otros filmes sobre ese mismo tema de la insurrección de setiembre de 1978 fueron *Nicaragua en la montaña enterraremos el corazón del enemigo* (1979), también conocido como *¿Cuál es la consigna?* de los mexicanos Adrián Carrasco y Leo Gabriel, producido por el CUEC y el mediometraje documental de Berta Navarro, también mexicana, *Nicaragua: los que harán la libertad* (1979), producido por el GECU. En éste último se describe la lucha, a partir de las vivencias de una familia, con escenas de combate entre sandinistas y la Guardia Nacional, así como otras de la familia Somoza.

Destaca la aproximación al asunto de dos mexicanas residentes en San Francisco, California: Lourdes Portillo y Nina Serrano, quienes realizaron el filme argumental *Después del terremoto* (1979), que relata la historia de una joven nicaragüense que después del terremoto de 1972 emigra a San Francisco, en tanto que su prometido se queda luchando contra la dictadura.

Otros de los temas fundamentales que posteriormente serán abordados por el cine nicaragüense son la separación de familias y la incidencia de los fenómenos naturales en las crisis de los países centroamericanos.

El filme de mayor impacto de todos los producidos antes del triunfo de la Revolución sandinista fue *Patria libre o morir* (1979) de Antonio Yglesias y Víctor Vega. Si bien fue realizado por un pequeño equipo de costarricenses, se hizo a peti-

ción del propio Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Su intención es explicar los motivos de la insurrección y lograr simpatía hacia el movimiento.

Surgió como una iniciativa del escritor nicaragüense Sergio Ramírez, residente entonces en Costa Rica y miembro de la empresa cinematográfica Istmo Film. La dirección estuvo a cargo de Yglesias y Vega además, el primero realizó el sonido y la edición y el segundo la cámara. El guión es del dramaturgo costarricense Samuel Rovinski, las canciones del compositor nicaragüense Luis Enrique Mejía Godoy y los arreglos musicales de Adrián Goizueta, músico argentino radicado en Costa Rica. Oscar Castillo, también costarricense, fue el productor ejecutivo.

A nivel formal, el documental combina imágenes de los combatientes, sobre todo en entrenamiento, con entrevistas a algunos miembros, tanto del Frente —los hermanos Ortega, Edén Pastora, Víctor Tirado— como a un ex integrante de la Guardia Nacional somocista, con un recorrido —mediante fotos fijas— de las causas históricas del conflicto. A esto acompaña la música de Luis Enrique Mejía Godoy y su hermano Carlos —el trovador más importante de la lucha— que otorga la poesía necesaria para humanizar la contienda.

Sobresalen las imágenes simbólicas: banderas, pañuelos rojinegros, niños que juegan, mujeres armadas, el pueblo vitoreando la insurrección y una madre, que aun tras perder a sus hijos, afirma la importancia de la lucha.

La presencia del dictador —un hombre que aparece inmune al dolor de su pueblo— se contrapone a imágenes de las ciudades destruidas, de las mujeres recogiendo a sus muertos, de la guerra misma. “Está loco —dice Edén Pastora— como Hitler y Mussolini, pareciera no enterarse de lo que pasa a su alrededor”.

La secuencia del poeta-cura, Ernesto Cardenal, oficiando una misa en medio del combate y hablando de un Dios solidario

con los más pobres es uno de los momentos más emocionantes de un filme sobre una revolución que no rechaza la ayuda de Dios.

El documental cierra con los jóvenes alistándose para el combate, con la fuerza de sus banderas, de sus pañuelos rojinegros en el cuello, de sus armas… Aparecen los créditos junto con los nombres de los compañeros caídos durante la filmación de la película. Ésta tuvo un inmenso éxito y cumplió su cometido de otorgar una oleada de simpatía al FSLN. Además, ganó la Palma de Oro del Festival Internacional de Moscú, en 1980.

El 19 de julio de 1979 el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) acabó con la dictadura de Somoza en Nicaragua. Un mes antes, el pueblo de León se había lanzado a las calles para destruir el cuartel de la Guardia Nacional, último bastión de la tiranía dentro de la ciudad. El 19 de noviembre de 1979, cuatro meses después de la caída de Somoza, un grupo de cineastas dirigidos por Peter Lilienthal, inició la filmación de una película que relata los momentos más dramáticos de la guerra en León, reconstituidos por los mismos protagonistas: *La insurrección*.

Agustín, soldado de las fuerzas especiales de represión huye ante las atrocidades cometidas, para unirse al FSLN contra Somoza. El capitán Flores se lanza en búsqueda del desertor, amenazando a la familia con la muerte si no lo entregan. El padre, Antonio Menor, es capturado como rehén. El pueblo, por su parte, prepara la toma del Comando.

De nuevo, Sergio Ramírez fue el punto de arranque del filme ya que, mientras estaba becado en Berlín, conoció a Lilienthal y al escritor chileno Antonio Skármeta, quienes estaban interesados en Nicaragua. Skármeta planteó una historia sobre la insurrección nicaragüense con un conflicto al estilo del clásico infantil *Pinocho*: un niño que sale de la casa paterna, vive una serie de aventuras y vuelve al hogar. Lilienthal aceptó la historia pero le dio vuelta al conflicto. En *La insu-*



La insurrección (1979), de Peter Lilienthal, en coproducción con Incine e Istmo Film.

rrección el hijo es más bien quien sostiene a la familia, quien está del lado del poder. El padre lo rechaza por ese "pan diario de cada día" que lleva gracias al uniforme de la Guardia Nacional de Somoza. Finalmente, ambos se reúnen para pelear juntos y el hijo muere en combate.

"Siempre me interesó el problema familiar. Ver el conflicto social desde lo íntimo", señala Lilienthal.[5] Y ese conflicto familiar es lo que permite que la película se mantenga intacta en su mensaje humano, en la necesidad de creer en la justicia y en la convicción de luchar por ese ideal; en que la dignidad, a veces, es superior al pan diario.

Lilienthal considera que la película fue dirigida por el pueblo de León. Filmada en noviembre de 1979, el director cuenta que encontró cosas insólitas: soldados presos, que meses antes habían sido asesinos y que no pasaban de los quince o dieciséis años; madres de guerrilleros muertos que le pedían volver a representar las masacres, aduciendo una especie de catarsis y la esperanza de que el filme mostrara al mundo lo que había pasado:

> En el filme "éramos una familia". Fue sorprendente ver la capacidad de improvisación del pueblo; entero se puso a la disposición de la película. La gente hacía de todo. Era impresionante la manera de moverse de los jóvenes. Eran tipos que caminaban como tigres. Parecía que estaban en plena selva, cuando en realidad estábamos en la ciudad. Ellos contaban sus vivencias mediante sus cuerpos. Todos querían actuar en la película. Cuando

> trabajábamos en la calle y yo decía "corten", ellos seguían actuando. Cuando ensayábamos en la casa las escenas, se cerraban las puertas, pero seguíamos oyendo un murmullo constante. Abríamos y de pronto nos encontrábamos con 100 personas oyendo nuestros diálogos, como si fuera una radio-comedia. Y no había forma de hacerlos ir.[6]

La película tiene la doble fuerza dramática del conflicto humano y del conflicto social. La escena más simbólica es la de una manguera de bomberos que, llena de gasolina, atraviesa las paredes de las casas de todo el pueblo, para incendiar el cuartel. Es una historia verídica, pero su capacidad de simbolizar la solidaridad de un pueblo es más fuerte que su relación con la historia de esa coyuntura.

Los actores principales, salvo Agustín, el hijo somocista, son costarricenses e Istmo Film aparece en calidad de productora ejecutiva, en coproducción con dos entidades alemanas: Provobis y V.Vietinghoff Film.

El cine como arma de liberación

Al igual que Panamá y El Salvador, el cine nicaragüense surge al calor de las luchas insurreccionales, asociado con labores de información y propaganda:

> Aunque antes de 1979 existieron algunas pequeñas experiencias esporádicas e incipientes de producción cinematográficas en combinación con equipos extranjeros básicamente mexicanos y personal nicaragüense. Estas experiencias no dejaron huellas significativas en el quehacer cinematográfico nacional. El cine nicaragüense nace en 1979 con el triunfo de la revolución como expresión cinematográfica y como movimiento dinámico y masivo de una actividad cultural que no existía en el país.[7]

El cine nicaragüense arrancó en abril de 1979, durante el combate contra Somoza, en el Frente Sur, cuando se filmaron los primeros pies de película.[8] Allí, el camarógrafo Ramiro Lacayo y cineastas de otros países latinoamericanos formaron una corresponsalía de guerra para documentar la insurrección: la Brigada de Prensa y Propaganda Leonel Rugama,[9] cuyo núcleo estuvo integrado por los puertorriqueños Emilio Rodríguez y Diego de la Texera, el mexicano Adrián Carrasco y el mismo Lacayo, responsable del grupo.[10]

Emilio Rodríguez explica su integración al grupo:

> Entonces el compañero Diego de la Texera, cineasta puertorriqueño y fundador de Sandino Films, una noche me llama y me dice que se está formando una corresponsalía de guerra en Nicaragua para documentar el proceso revolucionario. "Quiero saber cuándo te puedes ir", me pregunta. "Pues pasado mañana", le digo. Comprendí que era más importante trabajar en Nicaragua que [en] mis proyectos de cine iniciados en Nueva York. Así que me integré el 22 de abril a través del Comité de Solidaridad. Se hicieron los contactos y me vine a Costa Rica, pasé por la frontera. Ahí fue donde conocí a Claudio.[11]

Leonel Rugama fue un poeta guerrillero, muerto en un combate contra la Guardia somocista en 1972. Su nombre fue utilizado por este rudimentario movimiento cinematográfico que rodó un total de 36 horas de filmación de la guerra, a escasos tres meses antes del triunfo: "En ese entonces comenzamos a filmar en los campamentos y filmamos el simulacro de la guerra con el propósito de que si la situación se tornaba luego muy difícil para sacar materiales, que existiera ya algo filmado para estarlo presentando en la TV, como si fuera en vivo. Pero no fue necesario este recurso.[12]

Los materiales cinematográficos se revelaban en México. En Costa Rica, se editaban y se transferían a video tape para

luego distribuirse a través de los comités de solidaridad del exterior, quienes se encargaban de llevarlos a las televisoras de los diversos países. Los equipos eran rudimentarios y fue muy dificil manternerlos adecuadamente en las condiciones de la guerra:

> Teníamos una CP-16, que traía muchos problemas porque se le aflojaba el lente, el visor y tenía muchos clickers y el sonido no funcionaba. Tres camaritas Bolex de la época pre-histórica, viejísimas, sin sonido, ni nada. En aquel momento el Frente no tenía recursos para invertirlos en un equipo profesional de cine y desgraciadamente no pudimos filmar todo lo que hubiéramos podido con la calidad que debíamos."[13]

Sin embargo, sólo cuatro meses después, el sandinismo triunfaba. Inmediatamente, fue creado Incine a partir de la expropiación de la compañía Producine, del mexicano Felipe Hernández.

Producine había realizado el noticiero oficial del gobierno de Anastasio Somoza, así como anuncios comerciales, la propaganda oficial del régimen y filmes didáctico-militares. De igual modo, editaba la revista castrense *El Infante* y discos de música comercial. Era prácticamente la única infraestructura cinematográfica existente en el país y allí se encontraron archivos de casi trescientas horas de filmaciones de noticias.[14]

Más de veinte años después, Felipe Hernández regresó a Nicaragua a intentar recuperar su empresa:

> Yo regresé a Nicaragua a recuperar lo que los sandinistas me robaron, me confiscaron en 1979, entre ellos, la empresa productora Producine, Productora Cinematográfica Nicaragüense, la más importante de Nicaragua, que yo fundé en 1970.
>
> Yo les serví la industria del cine en bandeja de plata, porque Incine se fundó en mis instalaciones. Vinieron ticos, nicas, colombia-

> nos, cubanos y fundaron Incine, con Ramiro Lacayo, que fue el director. Se metieron a una empresa que yo tenía desde 1970.[15]

Felipe Hernández, quien había realizado el primer filme de largometraje de Nicaragua, no fue acusado formalmente de cargo alguno, pero se le consideraba socio del dictador Somoza, aun cuando él niega dicha sociedad:

> Yo soy un profesional del cine, tan es así que cuando a mí me confiscaron en el 79, a mí no me acusaron de nada [...] Pero a mí me atuzaban que en mi empresa yo torturaba a los chavalos y que como quedaba frente a la reja de la universidad, entonces que yo tenía lugares ahí donde yo torturaba a los chavalos. Todo eran mentiras. Aquí yo reto a todo el mundo, aquí yo vengo a dar la cara porque nunca he echado preso a nadie, nunca he golpeado a nadie, porque yo soy un profesional del cine, nada más, a mí no me metan en asuntos políticos.
>
> Otra cosa es que yo hiciera las películas como un profesional para el gobierno de Somoza. Ésa fue de las cosas que la doctora Alba Ramos, que ahora es de la Corte Suprema de Justicia, entre su informe decía: “Producine fue confiscado porque la mayor parte de sus trabajos, y los dineros, procedían de ministerios”. Pero esto es mentira. A mí, como a cualquier ciudadano del mundo, me contrataban, pero fíjese que mi mejor cliente era la oposición a Somoza. Somoza fue un mal pagador, era un tacaño, su gobierno nunca me pagó bien. Los conservadores, que tenían publicidad, ésos eran mis mejores clientes, que eran opositores de Somoza. Yo les hacía publicidad, yo hacía comerciales para cine y televisión.
>
> Yo estoy aquí reclamando con partidas de nacimiento, con escrituras, de que las cosas Somoza no me las regaló, sino que yo las pagué con mi dinero, de lo que yo percibía. Yo trabajaba para eso y trabajaba para todo el mundo. Yo vine a traer el cine aquí, no solamente el cine comercial, sino también documentales y cine artístico.[16]



Felipe Hernández fue el camarógrafo de Anastasio Somoza y su empresa, Producine, fue confiscada por los sandinistas.

La confiscación de la empresa Producine la ordenó Ernesto Cardenal —escrita en una servilleta— quien había sido nombrado ministro de Cultura por el Frente Sandinista, y la ejecutaron cineastas. Ramiro Lacayo, encargado de dicha confiscación, relata el desmantelamiento que previamente había realizado Hernández de sus equipos: "Sí, se llevaron mucho. Todo el equipo: las cámaras, bueno, esas dos moviolas que están ahí ya estaban empacadas en la aduana del aeropuerto, para salir del país. Entonces nosotros llegamos con una orden para detener ese embarque. Se lo llevaron casi todo, sólo habían dejado los escritorios, unas máquinas de escribir, las instalaciones físicas [...]".[17]

Sin embargo, lo más importante se quedó en Nicaragua: los archivos cinematográficos, es decir, los noticieros: "Una especie de álbum familiar de Somoza. Somoza fue al banquete tal, Somoza se reunió con los gusanos cubanos que venían de Miami y le dijeron esto y lo otro, todas las actividades de Somoza, de la esposa de Somoza, de sus hijos. Todo ese material está archivado y en nuestro poder".[18]

Ese material, posteriormente, sería utilizado eficazmente por los realizadores sandinistas, para contraponer los logros de la Revolución al antiguo régimen dictatorial.


INSTITUTO NICARAGÜENSE DE CINE

Identificación No.

NOMBRE

CARGO

Fecha de ingreso	Vencimiento

Firma Interesado

Firma Director Gral.

Carné del Instituto Nicaragüense de Cine.

La creación de Incine

Incine fue fundado el mismo día de la victoria de la revolución sandinista, aun cuando fue oficializado posteriormente por la Junta de Gobierno. En sus inicios, la dirección estaba coordinada por una terna, constituida por Ramiro Lacayo —camarógrafo de guerra y arquitecto de profesión—, Franklin Caldera —crítico de cine— y Carlos Vicente Ibarra Quincho, nombrado directamente por el gobierno, ya que no había participado en el frente de combate como camarógrafo. Caldera se alejó ideológicamente de la Revolución y dejó Incine e Ibarra fue reubicado en otra dependencia del Estado, por lo que Lacayo quedó sólo en la dirección durante casi una década.

Si bien en algunos textos se habla de un instituto sandinista de cine, nunca existió formalmente con ese nombre y desde la fundación se llamó “nicaragüense” y no “sandinista”. Estos cineastas dejaron por escrito sus objetivos y su visión de la cinematografía que el país necesitaba, en un documento titulado “Declaración de principio y fines del Instituto Nicaragüense de Cine”.

Mientras el cine en el combate había nacido como una necesidad de testimoniar los momentos más significativos de la lucha, contrarrestar la desinformación de las agencias no-

ticiosas y mantener viva la solidaridad internacional,[19] Incine surgió como: "una respuesta al compromiso de rescatar y desarrollar nuestra identidad nacional. Es igualmente instrumento de defensa de nuestra revolución, en el campo de la lucha ideológica y nuevo medio de expresión de nuestro pueblo en su sagrado derecho a la autodeterminación y a su plena independencia".[20]

Fue un proyecto que pretendía, a la vez que recrear, educar en medio de la reconstrucción nacional, insertándose en el contexto de la tradición del cine latinoamericano progresista que se producía en el momento:

> El nuestro será un cine nicaragüense, lanzado a la búsqueda de un lenguaje cinematográfico que ha de surgir de nuestra realidad concreta y de las experiencias particulares de nuestra cultura. Partirá de un esfuerzo de investigación profunda en las raíces de nuestra cultura, porque sólo así podrá reflejar la esencia de nuestro ser histórico y contribuir al desarrollo del proceso revolucionario y de su protagonista: el pueblo nicaragüense.[21]

Incine desarrolló tres vertientes de trabajo: la producción —de la que se encargaría fundamentalmente Ramiro Lacayo—; la distribución —en manos de Ibarra— y el resguardo de la memoria histórica, en la cinemateca, a cargo de Rafael Vargas Ruiz.[22] Su personal estaba conformado por unas cincuenta personas, entre cineastas, camarógrafos, guionistas, sonidistas y otros técnicos nicaragüenses formados en la guerrilla, así como por otros de diferentes países del mundo, como los puertorriqueños Emilio Rodríguez, Diego de la Texera y el costarricense Víctor Vega. Johnny Henderson, que trabajaba en Istmo Film, en Costa Rica, se trasladó a Nicaragua para unirse al proyecto. Paulatinamente otros miembros nicaragüenses que tenían alguna experiencia anterior en cine, como Rafael Vargas Ruiz, Mariano Marín, Fernando So-

marriba, María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández también se unieron a Incine. El grupo era heterogéneo y no todos los realizadores pertenecían al sandinismo, en sentido estricto.

Entre los objetivos de Incine estaba eliminar la hegemonía del cine estadounidense de las pantallas, para lo cual fueron expropiadas 22 salas comerciales que pertenecían a la familia Somoza.[23] Los noticieros, por ejemplo, se exhibían en las salas de cine que pertenecían al Estado, e inicialmente había un verdadero entusiasmo en ver en pantalla los acontecimientos registrados, en sentirse protagonistas de su propia historia, como recuerda María José Álvarez: "yo me fui a asomar a montones de cines a ver las reacciones y a la gente le fascinaba. Yo creo que era un público que estaba en ese momento totalmente emocionado. Todavía es increíble que vos ponés los noticieros sobre la alfabetización y a toda la gente que vivió ese momento le causa una emoción infinita".[24]

De igual modo y siguiendo el modelo cubano, fueron puestas en marcha veinte unidades de cine móvil, las cuales llevaban gratuitamente los filmes a los lugares más recónditos del país. Esta cadena de distribución alternativa fue creciendo y hacia 1984 había 52 proyeccionistas distribuidos en las seis regiones y en las tres zonas especiales en que se divide el país, los cuales habían realizado: "6 000 proyecciones con una asistencia de 1 500 000 espectadores (50 por ciento de la población del país). [...] Con el Cine Móvil, a través de la introducción de ciclos, semanas de cine, no sólo hemos llevado cine a regiones donde éste no se conocía, sino que hemos ido creando un nuevo espectador cinematográfico más consciente y más interesado por un cine que lo ponga en contacto con la realidad".[25]

En cuanto a la producción, Incine inició sus actividades en diciembre de 1979, fecha en la cual se presentó el primer noticiero, *Nacionalización de las minas*. En los primeros cinco años,

se logró crear una infraestructura cinematográfica para realizar desde la filmación hasta la edición. Solo los procesos de mezcla y laboratorio se realizaban en el extranjero, casi siempre en Cuba.

En ese momento, a inicios de la Revolución, múltiples acontecimientos eran susceptibles de ser filmados y la euforia se había extendido a toda la población:

> Aquí era una coyuntura de total movilización, aquí estaba una revolución pasando como en las películas, es decir, aquí estaba todo el mundo, toda la vida pasaba algo, había concentraciones, celebramos el asesinato de Somoza ese mismo año en los ochenta, es decir, todo se tenía que filmar todos los días, le daban los grados a los héroes, se reconocían lugares históricos, era un sólo acontecer. El primer año, '80, era el aniversario de Pedro Joaquín Chamorro, es decir, montones de hechos históricos en ese momento, desde nuestra perspectiva.[26]

La producción de los primeros años testimonia este furor revolucionario. Los temas se escogían directamente según los intereses de los realizadores —es el caso de Vargas Ruiz y sus trabajos sobre Rubén Darío— o algunas veces por las estructuras de propaganda del Partido Sandinista o por el Departamento de Educación que requerían algo particular. Además, en vista de los múltiples oficios y estratos sociales a los que pertenecían los integrantes de Incine, la producción fue amplia y diversa: todos los acontecimientos eran susceptibles de ser registrados, aun cuando de algunos fenómenos era mejor no abordar, como acota Fernando Somarriba, el cineasta más crítico de la época:

> el Departamento de Educación y Propaganda mandaba una lista mensual de los temas posibles. Entonces nosotros escogíamos, pero era una lista bastante amplia. Sin embargo, había temas que esta-

> ban prohibidos, por ejemplo, la Iglesia; no se podía hacer nada todavía en cine. Tampoco se podía hacer nada sobre los misquitos, hasta que yo hice la película de los misquitos (*Los hijos del río*, 1986), porque la dirigencia consideraba que eran temas muy delicados, que no convenía.[27]

Incine no sólo fue una voz de apoyo para el gobierno sandinista, sino que se convirtió en una escuela cinematográfica en la práctica cotidiana. Asimismo, consolidó un registro de la memoria histórica de las luchas —grandes y pequeñas— del pueblo en su diario vivir:

> Posiblemente la creación en medio de la guerra de Incine responde a planteamientos ideológicos de esa época. Pero a diferencia del cine oficialista que hacían unos mexicanos [se refiere a Felipe Hernández de la empresa Producine] en la época de Somoza, en Incine se hizo un registro de toda la actividad popular que se realizaba para poder derrocar a la dictadura. Nunca en los noticieros de Somoza se mostraron las gestas realizadas por el pueblo.

Con la contrarrevolución y la crisis económica, el cine se debilitó. Al inicio había muchos recursos y equipo, pero paulatinamente el apoyo económico fue disminuyendo. Ante esta coyuntura, Lacayo intentó darle a la institución lo que él llama "carisma empresarial":

> cuando yo quedé solo en Incine comencé a hacer una estructura que integrara la exhibición de los cines y darle un carisma más empresarial a la cosa. Se redujo de alguna forma la producción de documentales y de noticieros. Es decir, nosotros dejamos de ser subvencionados en gran parte, nos mantuvimos con un mínimo de subvención, tal vez para pagar unas cuantas cosas y el resto de nuestra fuente tenía que venir de las utilidades que nos producían los cines, las exhibiciones del cine o las películas, más los servicios que

> vendíamos a la gente de afuera, como fue el caso de la película Sandino, como en otras coproducciones. Más lo que pudiéramos captar de la venta de películas. Pero esos dólares que yo podía captar a través de la venta de servicios y de películas, yo los tenía que usar para comprar películas, películas de cine, película comercial para exhibir, para poderle exhibir a la gente. A mí no me daban dólares porque no había dólares.

Asimismo, Lacayo comprendió que debía hacer un cine que pudiera tener ganancias, por lo que Incine empezó a realizar filmes de ficción. No obstante, debido a la poca experiencia en el género, hubo fracasos y descontentos.

En busca de la identidad cinematográfica

Si bien la imagen más vieja que registra el cine nicaragüense es la de Sandino —su rostro y la acción de quitarse un sombrero— no existía prácticamente ninguna experiencia cinematográfica antes del triunfo de la Revolución.[28]

El cine sandinista surgió en la acción, pero paralelamente dejó en blanco y negro sus objetivos y su visión de la cinematografía que el país necesitaba. Incine surgió como una respuesta al compromiso de rescatar y desarrollar nuestra identidad nacional. Es igualmente instrumento de defensa de nuestra revolución, en el campo de la lucha ideológica y nuevo medio de expresión de nuestro pueblo en su sagrado derecho a la autodeterminación y a su plena independencia".[29]

Ramiro Lacayo, a un mes del triunfo sandinista, definía su oficio:

> La producción cinematográfica es para mí otro frente de trabajo político y no puedo concebirlo de dos formas diferentes, ni tan siquiera existe para mí el planteamiento de un cine revolucionario

> sino que solo concibo un cine, que tiene que ser político, tiene que recoger las necesidades del pueblo de Nicaragua, tiene que ser un cine de apoyo a la estructuración del poder popular. [...] concibo mi aporte político, mi aporte revolucionario, a través del cine."[30]

Veintidos años después, su visión oscila entre la nostalgia y el desencanto: "El Frente Sandinista estaba recuperando la identidad nacional y se cayó porque era sandinista y lo importante era la cultura. Estos gobiernos que han seguido lo borraron todo porque era sandinista. Yo creo que había una conciencia estética, bien poética. Yo creo que le dimos un cierto impulso también al cine de Centroamérica".[31]

Aparte de las consideraciones estéticas e ideológicas, lo cierto es que la mayoría de los cineastas se formaron en la práctica e Incine se convirtió en una escuela cinematográfica y en una voz de apoyo al sandinismo. Según María José Álvarez, los objetivos de Incine eran fungir como escuela y como un registro de la historia: "Enseñar a ese grupo de jóvenes (nuestras edades oscilaban entre los 18 a los 28 años) a hacer cine. Dar a conocer el mensaje revolucionario a través del testimonio popular y también el mensaje de los dirigentes para que la revolución fuera permanente. Y dejar registro de lo sucedido para la memoria. Estabamos haciendo la memoria gráfica e histórica de Nicaragua".[32]

Pero según Álvarez, también era un medio "oficial" de información y propaganda:

> Sí fue un movimiento cinematográfico real, porque en Incine trabajaron quienes querían ser cineastas. La gente que quiso formarse como cineasta buscó a Incine. Ahora que definitivamente registraba el acontecer nacional, lo hacía que sirviera como un instrumento de propaganda de la Revolución. Fue un cine popular, esto era el sentimiento que había, que imperaba en ese momento, ético y popular. No fue tal vez un cine crítico a los gober-



María José Álvarez dirigiendo el noticiero Clausura de la campaña de alfabetización.

> nantes de ese momento, porque no había luz ni filtro para ser críticos ya que estábamos en la burbuja del triunfo.[33]

A Incine llegaron personas de diversos oficios y estratos sociales. Las primeras obras tenían una clara influencia del cine cubano, tanto en la concepción estética como en el hecho de que fuera un cine comprometido con la Revolución:

> Incine fue oficialista porque lo que hacíamos es que filmábamos actividades oficiales o las relacionábamos con gente como Sandino, como Carlos Fonseca, lo que era en esos momentos la consolidación de los héroes o de lo que estaba pasando. Pero realmente el lenguaje que se utilizaba era cine, era un cine documental, inclusive con una tendencia a la puesta en escena en algunos casos. Yo en mi caso utilicé muchísimo la entrevista porque yo venía de una formación documentalista. Yo había estudiado en Boston y la escuela de fotografía que más me había influenciado fue la escuela del documen-

> talismo, los que hacían documentalismo en la calle, que tienen que interactuar con el exterior. Entonces utilicé mucho la entrevista."[34]

De lo que no hay duda es que más allá del objetivo político, Incine se convirtió en un espacio para el aprendizaje del lenguaje cinematográfico y de la puesta en escena, en breve: un aprendizaje del cine en sí.

Imágenes del día a día: los noticieros

El esquema de producción cinematográfica de Incine comprendía desde la investigación hasta el laboratorio y la posproducción, los cuales se realizaban en La Habana. Los equipos de filmación incluían hasta seis personas: un investigador, un productor, un realizador, un camarógrafo, un sonidista y un editor. Si bien se trataban temas de actualidad, siempre había un proceso de investigación y una reflexión de cómo abordarlo. Se escribía una especie de escaleta o guión literario y algunas veces se realizaba una prefilmación, con una lista de planos y la preparación de las entrevistas.

Incine incursionó en diversos géneros cinematográficos. Su producción cuenta con documentales —breves, llamados "noticieros" y otros más extensos—, cortometrajes experimentales, cortos de animación, mediometrajes de ficción e incluso largometrajes de ficción realizados en coproducción con otros países.

Las primeras producciones de Incine fueron los llamados noticieros, es decir, documentales breves que abordaban un solo tema, los cuales se proyectaban en las salas de cine una vez al mes. Se realizaron un total de cincuenta y los realizadores de entonces coinciden en que fueron el pilar de la cinematografía nicaragüense, ya que constituyeron la verdadera escuela, gracias a la cual todos aprendieron los procesos de la

producción cinematográfica. Para Frank Pineda, camarógrafo fundador de Incine, éstos fueron la base del cine de entonces:

> Este departamento fue el más importante y clave para el desarrollo del cine nacional. Era el bastión ideológico y un punto estratégico que daba prioridad tanto a la calidad de la producción como a la difusión. Los noticieros desempeñaron un papel educativo y formativo para nosotros y fueron una verdadera escuela gracias a la cual aprendimos a realizar etapa por etapa todo el proceso de la producción cinematográfica.[35]

Realizados en 35 mm, casi todos en blanco y negro y con una duración de diez minutos, los cineastas trabajaban creativamente con los materiales disponibles: películas de archivo de la guerra y de la colección de Somoza, artículos de periódicos y revistas, grabaciones de televisión, fotos, filmaciones actuales de reuniones, etc. Los noticieros versaban sobre los temas de mayor actualidad, en particular sobre los programas de desarrollo del gobierno revolucionario en esta primera etapa de construcción de una nueva sociedad. Es así como se realizaron diversos filmes sobre los planes económicos y de defensa militar y política. De igual manera, algunos trataban sobre programas más específicos pero de gran impacto, como la nacionalización de las minas, la campaña de alfabetización, la reforma agraria, la electrificación, el abastecimiento y las reformas al sistema carcelario.

El primero, *Nacionalización de las minas* (1979) de Ramiro Lacayo y Frank Pineda se estructura alrededor de un anciano que perteneció al ejército de Sandino en los años treinta, quien lleva orgullosamente el uniforme militar de aquellos tiempos. Está realizado en colores y pretende ser un homenaje a Sandino a través de la entrevista al viejo camarada y a los jóvenes militantes de la actualidad.



Ramiro Lacayo, director de Incine.

María José Álvarez es la primera realizadora de la región.

La campaña de alfabetización fue registrada por María José Álvarez en los noticieros 5, *Inicio de la campaña de alfabetización* (1980) y 9, *Clausura de la cruzada nacional de alfabetización* (1980). Sin duda, esta campaña fue uno de los triunfos más inmediatos de la Revolución, ya que movilizó a más de cien mil jóvenes entusiastas que enseñaron a leer y escribir a centenares de miles de personas. En el noticiero, esta euforia revolucionaria se esboza mediante los himnos del Frente Sandinista, la música, las consignas de "guerra de lápiz y cuaderno". Vemos a los jóvenes que parten al campo a alfabetizar, a las madres contentas con sus nuevos deberes. La idea central es no sólo que la educación es la base del futuro, sino que en la aventura aprenden tanto los que van a enseñar como los estudiantes, pues los campesinos enseñan otras experiencias a los jóvenes brigadistas. La clausura muestra a la gente leyendo y escribiendo, así como los intereses de estos nuevos lectores. Ambos filmes mencionan el contexto de este programa: tanto la agresión del imperialismo *gringo*, como la figura de Sandino, símbolo de esta nueva lucha. La alfabetización es propuesta como la segunda victoria revolucionaria, con un monto de más de cuatrocientas mil personas alfabetizadas en un año. El filme se monta a partir de entrevistas, realizadas por la misma directora, fotos fijas, textos, voz en *off* y tomas generales de los jóvenes, del pueblo, de los dirigentes.

La reforma al sistema carcelario es el tema de *Generosos en la victoria* (1983), de Mariano Marín. Allí se plantea que la cárcel es una parte de la sociedad que debe integrarse en su totalidad para un mejor desarrollo. Se trata de una reeducación en diversas etapas, que incluye el trabajo y cuyo nivel de máxima apertura consiste en la estadía en unas granjas agrícolas con un mínimo de custodia. Se ve a los hombres haciendo deportes y jugando ajedrez; alegres y esperanzados. Una cámara al hombro con mucho movimiento, una edición rápida, un lenguaje directo pero positivo, prioridad a las escenas de ex-



Fotograma del noticiero #5: Inicio de la campaña de alfabetización.

teriores, la música de Antonio Vivaldi y los cantos de los Mejía Godoy, son algunos de los elementos que se utilizan para la creación de una atmósfera optimista en la prisión. Ésta se plantea, entonces, como el resultado de la revolución y de las ideas del comandante Carlos Fonseca Amador, de ser "generosos en la victoria".

Otros de los temas indispensables para el desarrollo y del cual el cine dejó testimonio fue, al igual que en Panamá y Costa Rica, la comunicación con las zonas más remotas del país. El noticiero 46, *Rompiendo el silencio* (1984), de Iván Argüello, registró los proyectos de telecomunicaciones entre la costa atlántica y el resto del país, labor que durante 45 años no había realizado la dinastía de los Somoza. Las imágenes muestran a los trabajadores en el proceso de abrir la montaña e instalar los cables entre la selva. Se presentan las dificultades

de la geografía —ríos, pantanos, montañas— y de la situación política —la contrarrevolución—. El filme es un breve relato épico que llega a su clímax cuando prueban el teléfono y "del otro lado" responden en misquito. No se muestra sólo el problema técnico de la comunicación, sino el más profundo de aceptación de la diversidad étnica del pueblo nicaragüense. El filme cierra con los bailes y cantos de los misquitos, en una simbólica celebración de la unión de ambas regiones, lo que, sin embargo, en la realidad no se ha logrado aún.

La lucha de liberación, la figura de Sandino y de otros héroes de la Revolución, así como diversas celebraciones, tanto políticas como populares, fueron otros temas de noticieros. El segundo noticiero, 1979: *Año de la liberación* (1980), de Ramiro Lacayo y Frank Pineda, es un montaje a partir de documentos de Somoza —tomados de los archivos de Producine— y de filmaciones realizadas en el frente de batalla. Se ven escenas de represión de los exguardias nacionales y se describe la organización del FSLN en la clandestinidad, a lo que se añaden escenas de la reconstrucción de la sociedad.

Jornada patriótica de Sandino constituye una serie de entrevistas con quienes conocieron al héroe. "Era como Bolívar, decía uno, cuarenta y cinco kilos de carne y cinco kilos de huesos, el resto era puro corazón [...]".[36] *Jornada antiintervencionista* (1981), de Mariano Marín, aborda el tema de las luchas históricas contra el colonialismo, sea el español o sea el imperialismo estadounidense. *Del ejército defensor de la soberanía nacional al ejército popular sandinista* (1982), de Fernando Somarriba, muestra el desarrollo histórico y la continuidad de la lucha armada desde la gesta del general Augusto César Sandino, la fundación del Frente Sandinista de Liberación Nacional, hasta el triunfo revolucionario y la creación del Ejército Popular Sandinista. *Héroes y mártires de Monimbó* (1982), de Mariano Marín y María José Alvarez, es un pequeño homenaje a Masaya, mediante entrevistas que muestran la heroicidad y el inge-

nio popular en la lucha contra la dictadura de Somoza. Los viajes del comandante Ortega a otros países amigos de la Revolución, como México e Indochina, también fueron documentados. Además, trabajadores, niños, maestros, obreros y el mismo ejército son algunos de los protagonistas de la Revolución, a los que diversos noticieros rindieron homenaje.

Los mimados (1981), de Fernando Somarriba, presenta a la niñez nicaragüense y los esfuerzos del gobierno por protegerla. *Los trabajadores* (1982), de María José Álvarez, gira en torno al papel de los obreros en el proceso revolucionario. *El maestro popular* (1982), de Mariano Marín, trata sobre los problemas que enfrentan los centros de educación popular y la participación del pueblo en la búsqueda de soluciones. En él se intercalan imágenes del trabajo en la agricultura con los problemas cotidianos, como la necesidad de instalar una luz. A través del aprendizaje, vemos algunos de los mayores desafíos de las sociedad posrevolucionaria.

Los innovadores (1982), de Mariano Marín, recuenta la creatividad en las soluciones e innovaciones de los técnicos y obreros en su lucha por levantar la producción, a pesar de las limitaciones financieras y el bloqueo económico, con un movimiento denominado los “innovadores”, el cual se creó después del triunfo de la Revolución.

Y la figura del gran poeta nicaragüense, Rubén Darío, no podía faltar. *Mas es mía el alba de oro* (1982), de Rafael Vargas Ruiz, es un filme sobre su vida, su importancia en la cultura nicaragüense y en la poesía hispanoamericana. Se resaltan las facetas de conciencia latinoamericanista y antiimperialista del poeta, estableciendo una relación entre estas ideas y las de Sandino. Entre latinazos, campanas y planos de detalle de santos en una iglesia, se arranca con el bautizo de Rubén Darío. Dos hombres comentan del nacimiento del poeta y la importancia intelectual de la ciudad de León. El filme presenta momentos de dramatización: una mujer, como en una pesadilla, se carca-

jea mientras un niño la mira. La cámara es subjetiva y se adentra en una casa, un cuarto, una cama. De nuevo el niño. Oímos voces, textos que se dicen en voz en *over*. Poemas. Fotos fijas. Hombres hablan de la formación del poeta en diversos países: El Salvador, España, Francia, Argentina. Vemos al niño en la playa. Se oyen fragmentos de poemas. Se relata su regreso triunfal a Nicaragua en 1907. Diversas imágenes de archivo muestran la época. El filme cierra con la muerte del poeta, en 1916. Oímos un poema mientras vemos el suelo empedrado de León. Textos, fotos, un *collage* con una serie de imágenes que se han visto y el sonido de los caballos dan un toque lírico a estas escenas. Es un funeral de príncipe, con un tumulto de gente. La cámara subjetiva entra a la iglesia —como si fuera la imagen del poeta— y escuchamos el Himno a la Alegría.

Otros aspectos de la cultura en la Revolución y el mismo cine que se estaba produciendo fueron también temas de sendos noticieros. *La cultura* (1982), e *Historia de un cine comprometido* (1983), de Emilio Rodríguez, son ejemplos. El segundo muestra el desarrollo de Incine en los primeros cuatro años de existencia. Se evidencia cómo éste abordó temáticas que fueron desde la guerra de liberación hasta la adaptación de la literatura. Los créditos del filme muestran el ambiente de ajetreo de los rodajes —cámaras, locaciones, gente trasladando las escenografías—, en particular el realizado en la ciudad de Granada, en coproducción con Francia y Cuba; la adaptación de la novela *El señor Presidente* del guatemalteco Miguel Ángel Asturias. El filme hace un recuento de la filmografía realizada, entre la cual destaca el primer largometraje, *Alsino y el cóndor*, de Miguel Littin, el cual estuvo nominado al Oscar como mejor película extranjera.

Ramiro Lacayo, director de Incine, explica sobre los costos y los equipos, y relata el nacimiento del cine en plena insurrección. Se muestran los programas de la Cinemateca Nacional y del cine móvil, así como la solidaridad de otros

cineastas. A las imágenes del cine nacional se contraponen imágenes de películas extranjeras —grotescas, violentas, inalcanzables—, que estimulan una sociedad de consumo, individualista y de explotación de la mujer. Un cine, dice el texto, que impide ver la lucha de clases y reproduce una sociedad decadente en contraposición con el cine revolucionario y popular que se realizaba.

LOS DOCUMENTALES: ENTRE ANÁLISIS Y EXPERIMENTACIÓN

Incine realizó una veintena de documentales —medio y largometrajes—entre 1980 y 1989. La mayor parte de los temas abordados ya habían sido tratados en los noticieros, no obstante, se retomaron con mayor profundidad y elaboración. Según Pineda: “Este género nos permitía profundizar las temáticas, a diferencia de los noticieros que se tenían que producir periódicamente, con un carácter de urgencia y una visión más superficial, hasta panfletaria en algunos casos”.[37]

Muchos ganaron premios internacionales y menciones especiales en festivales en todo el mundo. Se abordó en éstos la insurrección. misma, En *Victoria de un pueblo en armas* (1980), de Berta Navarro, Jorge Denti y Carlos Vicente Ibarra, se trata la participación popular en el proceso de liberación, en un recuento que va desde la gesta de Augusto César Sandino, en los años treinta, hasta la entrada en Managua del Frente Sandinista, en julio de 1979.

Diversos programas del nuevo gobierno, la participación de los trabajadores y la reactivación de la economía, son retratados en *País pobre, ciudadano pobre* (1981), de María José Álvarez. La alfabetización como una segunda victoria se retoma en *La insurrección cultural* (1980), de Jorge Denti. De igual manera, el intercambio cultural de artistas de la Costa Atlántica, con sus homólogos de Cuba, se registra en el filme *La brigada cultural de Iván Dixon* (1982), de Rafael Vargas Ruiz.

La ciudad es la protagonista de *Managua de sol a sol* (1982), de Fernando Somarriba, quien se introdujo en la cotidianidad de la capital, en los centros de trabajo, los mercados, las escuelas, los restaurantes, y observó los acontecimientos diarios en las calles, los barrios, los centros de diversión, mostrando algunos cambios fundamentales logrados por la Revolución. También el país entero, con sus sitios patrimoniales y su naturaleza, con una visión más turística, se presenta en *Nicaragua, un país que se descubre* (1983), de Emilio Rodríguez.

Dos documentales muy interesantes, ganadores de premios internacionales, abordan la explotación bananera y minera que hicieron las compañías estadounidenses antes de la Revolución. *La otra cara del oro* (1981), de Rafael Vargas y Emilio Rodríguez (premio Paloma de Plata del Festival de Leipzig), trata el tema de la nacionalización de las minas —al igual que el primer noticiero— y la indemnización que reclamaron las compañías estadounidenses. Dichas minas, en la parte norte de la Costa Atlántica, eran trabajadas por misquitos, quienes muestran las múltiples enfermedades y mutilaciones que sufrían, así como los daños a la naturaleza, la fauna y el ambiente en general.

El filme se construye con entrevistas, pero sobre todo con imágenes —cámara al hombro, planos cerrados— que muestran los cuepos mutilados y el espacio de abandono y ruina: chozas, tugurios, radiografía de pulmones, brazos que faltan, aparatos inservibles que dejaron los gringos, la silicosis, los choncos de manos, rodillas. También se utilizan contrapuntos entre el sonido y la imagen: el ruido de una cantina, en un espacio vacío, la cena servida, sin que haya nadie. La música también colabora en la construcción de época. En el cementerio, hay una secuencia rápida de cruces; luego una de fotos fijas de los trabajadores, con un ritmo rápido y una música *in crescendo* que termina en el número de uno de los trabajadores. El mensaje no puede ser más claro: oro para Somoza y pa-

ra los extranjeros, mientras que los mineros pierden las partes del cuerpo o la vida misma. La fotografía en blanco y negro, muy contrastada, es el elemento fundamental para la expresión de la problemática.

Bananeras (1982), de Ramiro Lacayo, premio especial del Jurado en Leipzig, trata sobre la explotación a que son sometidos los trabajadores en las compañías bananeras estadounidenses, tema que presenta a través de un montaje paralelo entre el noticiero de Somoza, *Nicaragua en marcha*, y las imágenes de la explotación y miseria en que viven y laboran los trabajadores.

Los noticieros oficiales relatan la "magnífica labor" de la Standard Fruit Company, a lo que se contrapone el hacinamiento y la explotación de los campesinos. Somoza, en una piscina rodeado de mujeres o comiendo magníficos manjares, es una imagen de por sí grotesca, cuyo valor significativo se multiplica en este contexto de pobreza.

No sólo los discursos ideológicos se contraponen, sino también los estéticos. A las imágenes en blanco y negro, con narraciones engoladas y rápidas de los noticieros del somocismo, se oponen las imágenes a color de la naturaleza, de la gente, que casi no necesitan diálogos para expresar el cometido. Hay algunas entrevistas a los trabajadores y un poema de Ernesto Cardenal, "La hora cero". El filme, con una factura muy lírica, cierra sobre un texto que reza: "La revolución sandinista ante esta situación decidió asumir la administración de las fincas para buscar soluciones justas a las aspiraciones de los trabajadores. Las compañías norteamericanas amenazaron con el boicot. No saben estos señores que son hombres y no cabezas de bananos de los que estamos hablando".

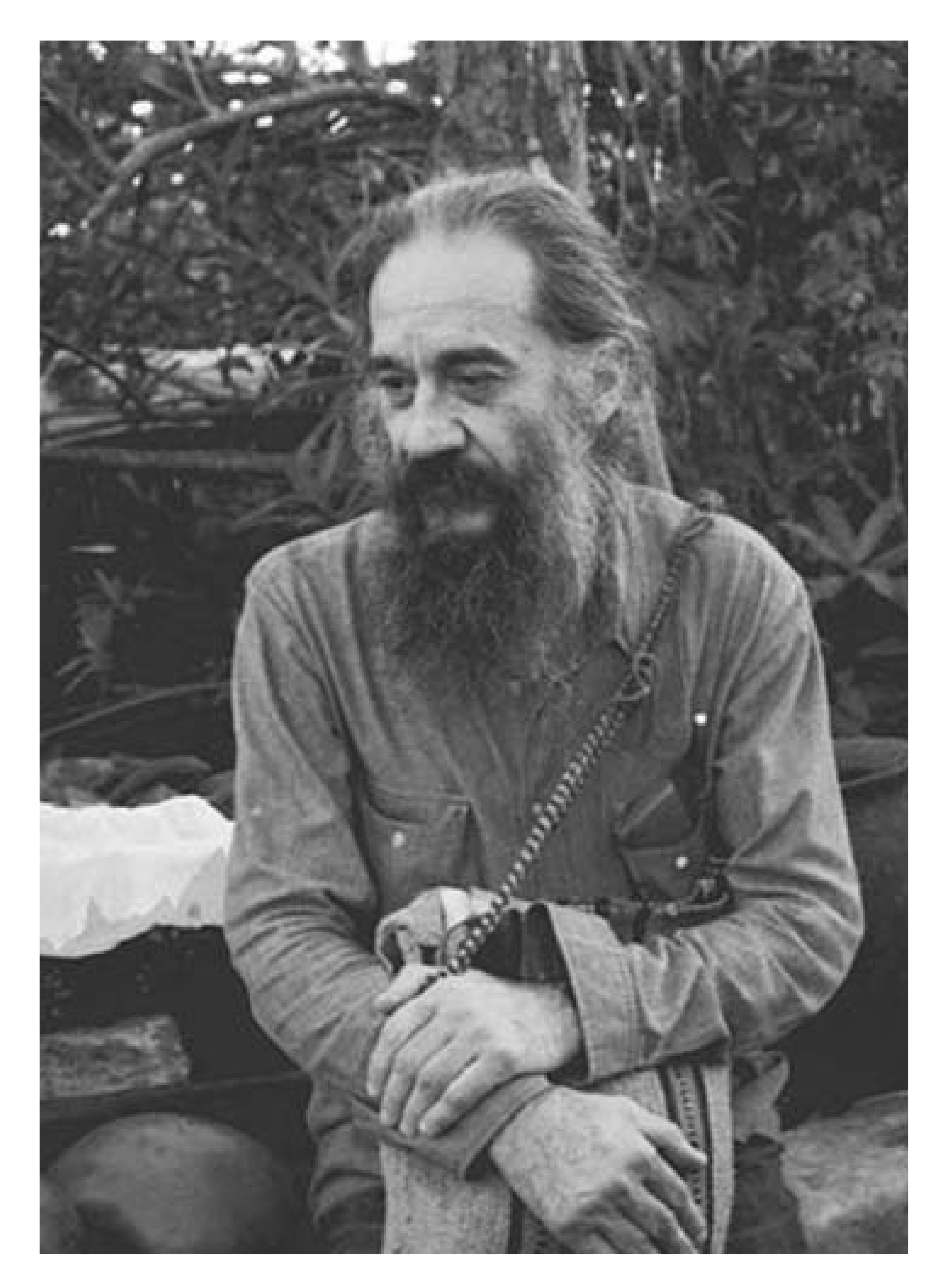
La reforma agraria y el lugar de la mujer en la Revolución —*Mujeres en la frontera* (1986), de Iván Argüello— fueron otros temas tratados por Incine, así como la solidaridad internacio-

nal con el proceso de cambio, muchas veces reflejada no sólo en los filmes de extranjeros, sino en el de los propios nicaragüenses, como en el documental *Éstos sí pasarán* (1984), de Rossana Lacayo, en el que retrata la experiencia de un grupo de veteranos españoles, que llegan a Nicaragua, en un recorrido pacifista por varios países. El filme le valió a Lacayo el premio del Montreal World Film Festival y posteriormente una selección al premio Oscar de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.[38] Era un momento histórico en el que todo era susceptible de ser analizado:

> Por las condiciones históricas que el país estaba atravesando Incine tenía perspectivas para convertirse en una verdadera escuela documentalista. En esos años en que Nicaragua era una mina de acontecimientos, muchos cineastas de diferentes partes del mundo llegaron a realizar documentales que fueron éxitos enormes. Sobraban las temáticas interesante vinculadas con las transformaciones sociales que estaban ocurriendo en el país a una dinámica vertiginosa que rebasaba nuestra capacidad de producción. Ocurrieron acontecimientos importantes que no pudimos documentar a pesar de tener recursos y presupuesto porque a nuestro personal le faltaba todavía formación y experiencia y no teníamos una visión clara de lo que era prioritario filmar."[39]

Así cineastas como el argentino Fernando Birri, los chilenos Wolf Tirado, Jackie Reiter, el español Félix Zurita y el holandés Jan Kees de Rooy, entre otros, realizaron múltiples documentales sobre temas de la actualidad nicaragüense.

El mítico director, padre de la escuela documentalista de Santa Fe, Argentina, y fundador del Nuevo Cine Latinoamericano, Fernando Birri, viajó a Nicaragua a dejar su testimonio de la Revolución. *Carta abierta al mundo, remitente Nicaragua* (1984) es una reflexión poética de la histórica lucha, con base en imágenes de archivo.



Fernando Birri realizó en RTE: Nicaragua (carta al mundo), en 1984.

Otros filmes son *Sandino hoy y siempre* (1980), de Jan Kees de Roy, sobre aspectos como la alfabetización, la amenaza militar y la contrarrevolución. De Reiter y Tirado tenemos *Gracias a Dios y a la Revolución* (1981), que aborda la participación de la Iglesia durante la Revolución; *Nicaragua: la otra invasión* (1984), sobre los logros en salud, Nicaraguan Journey (1984), en relación con la visita de un grupo de mujeres británicas representantes de movimientos pacifistas; *A la sombra de la guerra* (1986) respecto a las cooperativas y otros aspectos de la reconstrucción nacional, y *Los hijos del Edén* (1988) sobre la alfabetización. Estos dos últimos se filmaron en formato de video. Félix Zurita realizó *Nicaragua, sangre y miel* (1986), en torno al desarrollo de la medicina, la educación y la agricultura en medio de la agresión estadounidense, y *La sombra de Sandino* (1989) que versa sobre el mítico personaje. Zurita fundó la productora Alba Films y actualmente dirige Luciérnaga Films, que continúa con una prolífica producción audiovisual.[40]

De la euforia revolucionaria al espectro de la guerra

La ficción era un nuevo reto. Sin ninguna experiencia en el campo, el género no solo requería de técnicos y actores capacitados, sino una mayor infraestructura y recursos económicos. No obstante, aun con las limitaciones de Incine, los realizadores nicaragüenses no pudieron evitar la tentación de la ficción y realizaron tanto largometrajes en coproducción como mediometrajes.

La realización de largometrajes argumentales en coproducción con países con mayor experiencia en el campo cinematográfico —como México, Cuba, España y Francia— permitió a los nicaragüenses prepararse mejor en los diversos campos de la producción cinematográfica. Para Frank Pineda, las coproducciones fueron como una segunda escuela de cine:

> Se debatía si era necesario que comenzáramos a realizar ficción, cuando ni siquiera teníamos la capacidad de cubrir con el documental el enorme remolino de acontecimientos que a diario ocurrían por el fenómeno de la Revolución. Pero, ante la presión de los cineastas del exterior de realizar coproducciones de ficción sobre temáticas relacionadas con Nicaragua, Incine abrió las puertas y comenzamos a trabajar en estas coproducciones.
>
> Integrarse a esa producciones internacionales trajo a nuestros técnicos mayor experiencia y fogueo en las diferentes disciplinas de la actividad cinematográfica. Las coproducciones internacionales fueron nuestra segunda escuela y gracias a este aprendizaje pudimos luego abordar el género de la ficción con nuestros propios recursos nacionales.[41]

La primer coproducción internacional fue *Alsino y el cóndor* (1982), del realizador chileno Miguel Littin, con la participación de México, Cuba y la empresa costarricense Istmo Film. Dicho filme fue nominado al Oscar a la mejor película extranjera y, según la historiadora del cine chileno Jacqueline Mouesca, constituye el punto más alto en la filmografía de Littin.[42]

Alsino y el cóndor es la adaptación de la novela corta *Alsino* (1920) del escritor Pedro Prado, texto de lectura obligatoria en las escuelas chilenas. Cuenta la historia de un muchacho que quedó maltrecho cuando, intentando volar, se lanzó ciegamente desde lo alto de un árbol. Esta historia núcleo fue transformada por Littin y adaptada al contexto de la insurrección nicaragüense:

> Hace años, cuando era adolescente, leí la novela de un niño que quería volar [...] Pasaron los años y esa historia continuaba viviendo en mí, fundiéndose en el tiempo con mis propios sueños. Hace dos años fui a Nicaragua. El país había vivido una larga guerra y ahora uno se encontraba con sonrisas de esperanza. Niños adultos con la firmeza de quien ha soñado y ha sabido cumplir con su sueño

> [...] Hurgué en los documentos, hablé con los dirigentes, con sus jóvenes combatientes, hombres sencillos, comandantes de la vida, y apareció claramente, entre soldados y "guardias nacionales", la imagen y presencia del asesor militar con nombre y nacionalidad: el Cóndor, más que símbolo, constancia incontestable de la intervención. Y así nace el film, múltiples voces e imágenes entrecruzándose en la memoria, hasta conformar la historia. Todos los tiempos de un verbo conjugado a través del testimonio, la memoria intemporal de un niño: Alsino buscando realizar su sueño a través de un irrefrenable destino colectivo.[43]

Littin trabajó con la dramaturga chilena Isidora Aguirre y el mexicano Tomás Pérez Turrent en la adaptación del contexto rural chileno de los años treinta a la revolución sandinista. El filme describe la historia de un joven que sueña con la posibilidad de volar como un cóndor y que termina por ser sacado de su mundo de fantasías por la realidad de su país; por los helicópteros que aparecen en el cielo trayendo la muerte y la miseria. Se filmó en el pueblo de Ticuantepe, en el sur de Nicaragua, en un valle rodeado de montañas. Para Mouesca:

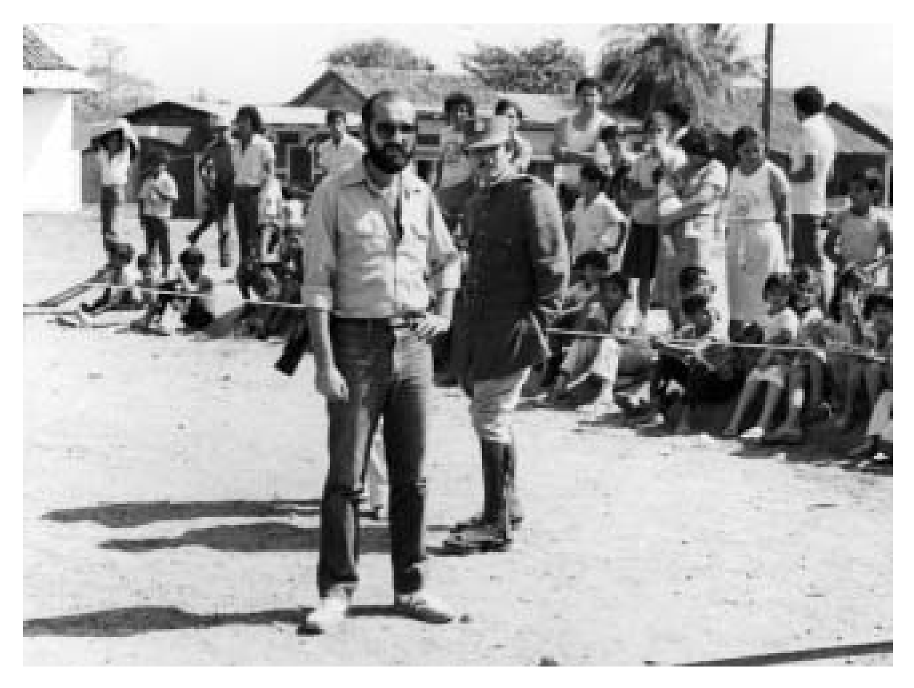
> Compone, con muy pocos actores profesionales, una parábola que coloca la perspectiva de la revolución en una épica sin estridencias. Sin tintas gruesas ni altisonancias, la sonrisa de Alsino, cuando dice llamarse Manuel —es el momento en que va a partir a la guerrilla y en que sonríe por primera vez desde el comienzo de la historia— pasa a ser un signo de la ruptura histórica próxima, más vigoroso y elocuente que el flamear de cien banderas rojas.[44]

Realizada con muy poco presupuesto, *Alsino y el cóndor* es la metáfora de la niñez centroamericana escamoteada por la guerra.

La segunda experiencia no tan exitosa, aunque también se trató de una adaptación literaria. *El señor presidente*[45] (1983), del cubano Manuel Octavio Gómez, se rodó en Nicaragua y



Alsino y el cóndor (1982), de Miguel Littín estuvo nominada al Oscar a la mejor película extranjera.



El señor Presidente (1983), de Manuel Octavio Gómez es una coproducción entre Nicaragua, Cuba y Francia.

Cuba durante tres meses. Con un costo de dos millones de dólares, es un filme para la televisión francesa y contó con el apoyo de Incine, Telcor, el Ministerio de la Construcción, el Ministerio de Transportes y el Instituto Nicaragüense de Turismo. Se filmó en Granada, volcán Masaya y en San Juan de Oriente y contó con mayor participación de actores nicaragüenses que *Alsino y el cóndor*. Asimismo, el realizador Fernando Somarriba fue el asistente de dirección.

El filme pretendía rebasar el tema de Nicaragua para abordar la historia de toda Centroamérica, mediante la figura mítica del "señor presidente", de la célebre novela del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, premio Nobel de Literatura. Esta idea de representar fílmicamente no sólo la realidad nicaragüense, sino la de toda la región centroamericana, partía de la idea de extender la revolución y de la solidaridad del internacionalismo.

Finalmente, *El espectro de la guerra* (1987), de Ramiro Lacayo, es la primera coproducción —con España, México y Cuba— dirigida por un realizador nicaragüense. El tema de la película es, como su título lo enuncia, el fantasma de la guerra que asesina no sólo a la juventud, sino también sus sueños. Es la historia de un joven de Bluefields que sueña con convertirse en bailarín profesional pero que, en vez de cumplir su sueño de viajar a París, es llamado al servicio militar obligatorio y debe ir a luchar contra a los contrarrevolucionarios. Allí, resulta herido en una pierna y se frustan sus deseos:

> Mi intención era ofrecer una especie de metáfora, está mal lograda, pero es una metáfora de la historia de esta guerra que estábamos viviendo, la guerra de la contrarrevolución. Realmente esta película, si la ves con buenos ojos, no es una película propagandística, más bien tiende a ser crítica de la guerra. Es decir, una guerra que destruye los sueños de la juventud.



El espectro de la guerra (1988), de Ramiro Lacayo fue el primer largometraje dirigido por un nicaragüense.

> Al final de cuentas hubo secuencias que salieron pésimas filmadas y entonces se tuvo que hacer cosas mucho más largas de lo que había. Pero fue una película que tuvo mucho éxito, aquí. En todos los cines fue lleno completo.[46]

En efecto, por una parte, el filme no cae en los discursos propagandísticos de las obras de los primeros años, o incluso de algunas de las otras ficciones de Incine y es mucho más sutil que la mayoría de la filmografía del momento. Hay una clara alusión a la guerra, pero a la guerra en general, al dolor que esta causa, en cualquiera de los bandos.

Por otra parte, la factura estética es correcta en cuanto a fotografía, puesta en escena e incluso interpretación, no obstante, el ritmo es desigual y a veces la acción no fluye, la historia se estanca y abunda en imágenes de los bailes —tanto los contemporáneos como los típicos—, más que en el conflicto dramático, el cual al final sólo se insinúa. Además, la historia de amor no está suficientemente desarrollada y el sueño de París se reitera abundantemente.

El comentario del historiador inglés John King es atinado en relación con la producción de largometrajes de Incine:

> Aparte de la película de Littin, que fue nominada al Oscar y tuvo una distribución a nivel mundial, las otras dos no tuvieron la complejidad suficiente para ajustarse a los ejemplarizantes valores que pretendían producir. La película *El señor presidente* es una pálida

> adaptación de la brillante novela del guatemalteco Miguel Ángel Asturias sobre la naturaleza de la dictadura en América Central, mientras Lacayo (*El espectro de la guerra*) produjo una fábula popular melodramática sobre un bailarín de break-dance cuyas piernas fueron fracturadas por los Contra. La presentación de los grupos de danza folclórica nacional es bastante emocionante, pero eso no es suficiente para implantar un romance adolescente tipo Travolta en la realidad cotidiana de una comunidad en guerra. Es improbable que la película, patrocinada por la televisión española, alcance las grandes audiencias a las que equivocadamente iba dirigida.[47]

Este filme ya mostraba el cambio generado por la revolución sandinista: desde la euforia del triunfo hasta el horror de una nueva guerra civil.

Con el arribo a la presidencia de Estados Unidos de Ronald Reagan, en noviembre de 1981, la situación en Centroamérica se agudizó y el miedo de una invasión estadounidense a Nicaragua o a El Salvador se volvió un fantasma cotidiano. Reagan autorizó a la CIA a gastar 19.8 millones de dólares en organizar y armar a la contra, para desestabilizar el régimen sandinista:

> A lo largo de los años en los que operó, la Contra se dedicó fundamentalmente a atacar objetivos civiles, para evitar que los sandinistas pudieran consolidar la economía, además de sembrar el desconcierto y el desánimo entre la población. La Contra atacó fundamentalmente cooperativas, clínicas y centros de salud. Sus ataques indujeron a los sandinistas a endurecer su régimen y a decretar el controversial "servicio militar patriótico" que tanta animadversión les generó en amplios sectores de la población.[48]

La presencia de la guerra, nuevamente, fue el tema fundamental de los mediometrajes argumentales del cine nicaragüen-

se. *Manuel* (1984), de Rafael Vargas Ruiz, *Nunca nos rendiremos (Que se rinda tu madre)*, de Fernando Somarriba (1984), *Esbozo de Daniel* (1984), de Ramiro Lacayo y Mariano Marín, y *El centerfield* (1985), también de Lacayo, adaptación del cuento homónimo del escritor Sergio Ramírez, abordan el mismo tema desde diferentes ángulos: la guerra —fundamentalmente la presencia de la contra— y su consecuencia inmediata: la muerte. Además, ésta se plantea desde la perspectiva de inocentes: un joven idealista —Manuel—, un campesino —Noel—, un niño —Daniel— y el padre de un militante del FSLN, en *El centerfield*. También se realizó *El hombre de una sola nota* (1988), de Frank Pineda, en coproducción entre Incine y Alba Films, una empresa autónoma. No obstante, consideramos que éste es el primer trabajo del cine independiente, por lo que lo estudiaremos posteriormente.

Manuel (1984), de Rafael Vargas Ruiz, recoge la vida de un joven nicaragüense que participa en la campaña de alfabetización y luego en los batallones de reserva, donde muere en combate. Se trata de es un joven que debe partir a defender la soberanía de su patria y es herido en el campo de batalla. Esta línea narrativa se intercala con retrocesos a su vida antes de la guerra, con la abuela, y con su novia, que no quiere que parta al ejército.

El filme recurre a una serie de elementos simbólicos y oníricos como una pesadilla —una mujer vestida de novia que grita, mientras la gente se carcajea—, reiteradas imágenes del poeta Rubén Darío, la alegría de la infancia y un barco de papel en el agua. Si bien el planteamiento es claramente oficialista, defensa de la soberanía y combate contra el "país más poderoso de la tierra", es la dignidad lo que aparece como núcleo en el texto fílmico. Además se opone la lucha por la identidad frente a lo extranjero, concretamente a la sociedad de consumo que atrae tanto a la juventud y brinda homenaje a la juventud sacrificada por la guerra.

Nunca nos rendiremos (Que se rinda tu madre) (1984), de Fernando Somarriba, se basa en una historia real, la de un soldado del Ejército Popular Sandinista (EPS), que cae en manos de la contrarrevolución y es llevado a los campamentos en Honduras, donde es torturado. Aparentemente obligado a colaborar, debe cargar una mochila de explosivos a través de la montaña rumbo a una base de radiocomunicaciones del EPS para destruirla. En el trayecto, el combatiente sandinista escapa de sus captores, eliminando a uno de ellos, del que toma una granada de fragmentación. Los contrarrevolucionarios finalmente cercan al soldado y éste, al encontrarse sin salida, decide activar la granada y volar junto con sus enemigos.

El filme muestra el contraste entre el ejército sandinista y los grupos contrarrevolucionarios, con sus torturas y ritos religiosos. Se ofrece información sobre la devastación de los recursos naturales, la fauna y los seres humanos, producto de las empresas estadounidenses dedicadas a la minería. La narración no es lineal, sino que va y viene en el tiempo. Además, hay momentos de edición muy rápidos, conformados como un tejido onírico. Filmado en las faldas del volcán Mombacho, el argumental de Somarriba presenta la atmósfera de la contrarrevolución y la presencia de Estados Unidos, principal apoyo de la contra.[49]

Esbozo de Daniel (1984), de Mariano Marín y Ramiro Lacayo, narra la llegada del primer maestro a una comunidad marginada, la fundación de la escuela y el asesinato del profesor por la contrarrevolución, a través de los ojos de Daniel.

Ambientada en Las Cruces, un pequeño pueblo junto al mar, la historia habla del paisaje marino, de la naturaleza y de la armonía de los habitantes. No se siente la amenaza de la contrarrevolución, pero la aldea es sensible a sus ataques. El maestro se enamora de una vecina del lugar, la tía de Daniel, y éste, que inicialmente se resiste a la educación, se convierte en alumno destacado. Los contras atacan al pueblo, incendian

la escuela y matan al profesor. Queda el dilema entre los habitantes de construir o no otra escuela bajo la amenaza de la contra que no quiere "maestros comunistas". Es el tema de la alfabetización en abierta contradicción con la guerra civil, que no sólo produce muertes y rompe sueños, sino que también impide el desarrollo del país y su educación.

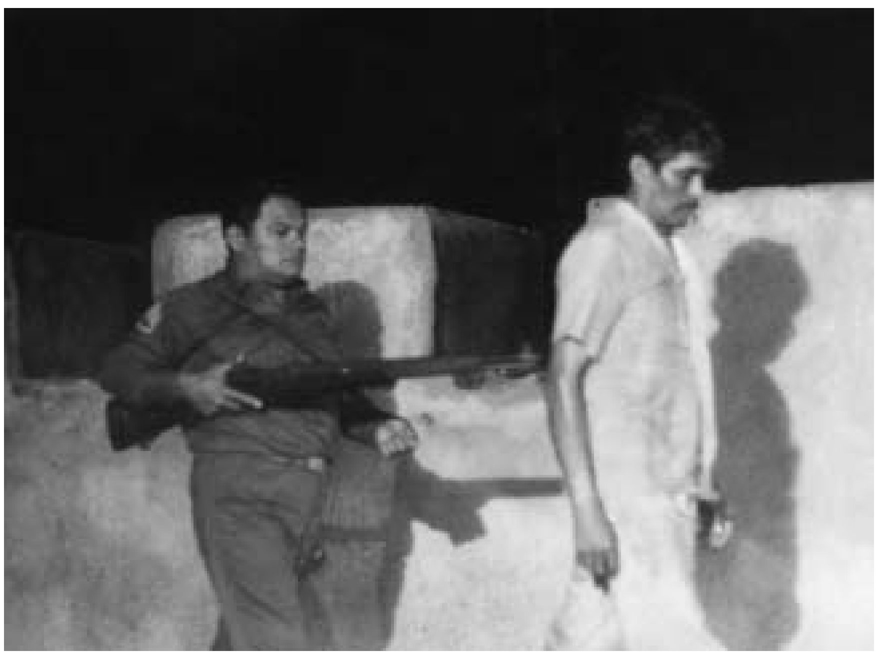
Finalmente, *El centerfielder*, de Lacayo, adaptación del cuento de Sergio Ramírez, es la historia de un exjugador de beisbol que es torturado y asesinado por la guardia somocista al no responder el interrogatorio que se le hace sobre su hijo, un militante del Frente Sandinista. En un montaje paralelo se intercala el presente de la cárcel del exjugador con el tiempo pasado: su infancia, su juventud, sus penurias y el juego. El presente de la cárcel muestra la impotencia del hombre, su evidente inocencia y la injusticia de la situación. El montaje logra crear un ambiente que oscila entre el suspenso y la opresión, a la vez que permite un final lírico, de esperanza, de inmensa libertad. Es una adaptación muy lograda y quizá la mejor ficción de esta época de la cinematografía nacionalista.

Como bien señala un comentarista del diario *La Prensa*: "Incine produjo muchos documentales de calidad, pero tuvo una crisis considerable de calidad en el género de la ficción, debido a los pocos recursos financieros y a la preeminencia de un modelo de cine monotemático, político y propagandístico del sandinismo".[50]

En efecto, las ficciones nicaragüenses tuvieron menos suerte que los documentales, como señala el mismo realizador Fernando Somarriba:

> yo creo que nosotros no estamos para lo de ficción, no tenemos las condiciones para hacer ficción ni la preparación. Cuando tenemos una realidad tan fuerte, para qué vamos a estar queriendo inventar nada en ficción, sin actores, sin equipo, sin recursos, cuando podíamos hacer los documentales. Entonces yo me concentraba en ha-





El centerfielder (1985), de Ramiro Lacayo está basada en un cuento del escritor Sergio Ramírez.

> cer documentales. Yo creo que la ficción aquí no ha demostrado mucho, tampoco, aquí no hemos hecho un largo decente, no se hizo, ni aun en aquella época.[51]

Los intersticios de la censura

Cuando se fundó Incine existía un fervor revolucionario compartido por todos los miembros del grupo, quienes querían ser partícipes de lo que acontecía. Como reconoce María José Álvarez: "yo quería estar donde estaba el movimiento. Yo sé que hay un grupo de gente que se sintió manipulado, pero yo no me sentí manipulada, yo, feliz, de que me dieran lo que me dieran con tal de andar con esa cámara y haciendo lo que hacía. Fuimos partícipes de un entusiasmo generalizado, casi ético".[52]

Según Ramiro Lacayo, no hubo temáticas tabú. Considera que si no hay filmes sobre la Iglesia es porque a nadie le interesaba; en cambio, para Somarriba había temas que no debían tratarse, como el de la difícil relación entre los pobladores de la Costa Atlántica —los grupos étnicos misquitos, principalmente— y el gobierno sandinista. La Costa Atlántica podía abordarse en su aspecto "exótico", pero nunca como el punto de escisión que representaba en la nación nicaragüense.

Las comunidades misquitas de la Costa Atlántica habían perdido su autonomía con la Revolución, por lo que se enfrentaron directamente con el gobierno sandinista e incluso algunas organizaciones indígenas existentes —YATAMA, MISURA, MISURATA— se incorporaron a los grupos existentes de la contra.[53]

Lacayo reconoce que era un tema candente, asegura haberse negado a hacer una versión "oficial" de la situación:

> para que veas la libertad que había, hubo un momento en la Revolución en que agarraron a los misquitos que vivían en toda la zona del río Coco y los metieron en unos refugios contra su voluntad. Fue el

> momento cuando quemaron iglesias e hicieron una serie de barbaridades. A mí me llevaron a los lugares, a lo profundo de esa gente, para que yo hiciera los noticieros o documentales de propaganda. Me explicaron la idea, bien racionalizada, diciendo que les había gustado el río, que no sé qué, es decir, con toda la racionalización que justificaba la acción para que yo hiciera una versión oficial justificada de eso. Sin embargo, yo me negué diciendo que no me parecía, creía que iba a tener más bien un problema y nadie me obligó.[54]

Fue Somarriba quien realizó el primer filme crítico sobre lo que sucedía con los misquitos en el documental *Wanki Lupia Nani* o *Los hijos del río*. Según Alvarez:

> Fernando fue la primera persona que tuvo un ojo crítico de lo que estaba pasando. Ahora, viéndolo en perspectiva, no sé por qué estaba Fernando en Incine haciendo cine; no sé si era por los mismos sentimientos que había estado yo, porque definitivamente yo era "rojinegra", sin tener una gran ideología marxista ni nada, pero era igual nacionalista, igual sandinista, yo era muy sencilla, muy naive. Fernando debe haber sido mucho más crítico y empezó a hacer algo sobre los misquitos donde mostraba que habían vivido situaciones injustas con el gobierno sandinista. Yo creo que él tuvo problemas por ello, le tuvieron que editar su obra y aun así creo que existen dos versiones. Por eso formó ANCI, él fue quien fundó ANCI.[55]

Para las elecciones de 1984, el gobierno de Nicaragua invitó al realizador alemán Werner Herzog, ya que éste había realizado un documental antisandinista, La *Balada del pequeño soldado*. Se produjo una una discusión en torno a la relación existente entre los sandinistas y los misquitos, y el director germano retó al grupo a hacer un filme sobre el tema. De allí nació *Los hijos del río*. Para, Somarriba, el filme propone una ruptura desde diversas perspectivas:

> Yo, con esa película me propongo tres cosas. Primero me vuelvo productor. Yo no era productor, era realizador. Segundo, me divorcio de Cuba. Necesito una mejor calidad, especialmente del sonido, y me voy a Canadá. Y la tercer cosa, nos tomamos el proyecto como una tesis de grado, nos infiltramos con identificaciones falsas, porque íbamos para la guerra. Nos quedamos más de un año en la Costa Atlántica filmando. Entonces formamos un equipo en el que todo el mundo tenía que hacer de todo, o sea que todos tenían que hacer producción, cámara cuando fuera necesario, sonido, etc. Por otro lado, pusimos a prueba la libertad de expresión durante la Revolución, porque yo les dejé ir una película sin anestesia. El primer corte tenía tres horas aunque finalmente quedó en hora y media, después de que le cayó la aplanadora.[56]

Somarriba se independizó parcialmente de Incine, pues recibió recursos del gobierno regional. En vez de enviar este dinero a las cuentas de Incine, lo manejó independientemente desde el Atlántico, saltándose los procedimientos administrativos. Asimismo, fue el comandante Tomás Borge, ministro del Interior, el que financió la mayor parte del filme, pues era el encargado de las cuestiones indígenas.

El realizador ingresó a la zona "camuflado" de venezolano, ya que había una situación de guerra y después de trece meses de filmación y de largas sesiones de edición, presentó a Borge una versión de tres horas. El comandante, quien había llegado acompañado, entre otros, por el escritor uruguayo Eduardo Galeano, le pidió a Somarriba que eliminara las partes que abordaban el tema de la Iglesia y de ciertos crímenes: "los comandantes decían que parecía un trabajo de la CIA, un trabajo del "enemigo". La prohibieron aquí. Esa película sólo la pude pasar tres días en la Cinemateca y nunca más. Porque cuando volvió a pasar, ya era tiempo de doña Violeta y la película era sandinista, por lo que había perdido efecto, ese espíritu contestatario desde adentro".[57]

Para Somarriba lo fundamental era terminar el filme, aunque no se exhibiera y, después de muchas ediciones, Borge aceptó financiar la posproducción:

> Yo traigo una copia especial para el Comandante [Borge], en diversos formatos, y él se lo enseñaba a todas las delegaciones que venían, porque la película estaba prohibida. El funcionario que manejaba lo de comunicación era Bayardo [Arce] y no él y Bayardo la prohibió por televisión. Entonces en la Cinemateca me cerraron el acceso. Sólo Tomás [Borge], en su casa, se la proyectaba a todo el mundo, o sea que mi mayor difusor fue Tomás."[58]

El filme, finalmente, se dobló a cuatro idiomas y tuvo una importante difusión en la televisión europea —Francia, Inglaterra, Italia—, así como en Estados Unidos, Brasil y otros países de América. Además, ganó la Paloma de Oro en el xxx Festival de Leipzig, en 1987.

Los hijos del río relata los problemas entre el gobierno sandinista, la contrarrevolución y los dirigentes indígenas, entre 1982 y 1986, en la Costa Atlántica. Mediante un recuento histórico y entrevistas tanto a dirigentes comom a pobladores, se exponen abusos y enfrentamientos sufridos por estos pobladores, así como la importancia del río en la identidad y la vida de las comunidades indígenas. El problema nuclear es el del traslado masivo de las comunidades a la zona norte del país y su regreso al río: una especie de éxodo bíblico.

El filme nos introduce directamente a la destrucción y al abandono. El Caribe es el escenario de la angustia de sus pobladores, del abandono obligado de sus aldeas y la música cumple, durante todo el documental, múltiples funciones, que van desde la creación de ambiente, hasta la de atmósferas de emoción. Se incia con la historia del lugar, de sus etnias —garífunas, misquitos, sumos, criollos, etc.— y del reinado de la Mosquitia, escenario de luchas entre piratas, en medio de una

naturaleza prodigiosa. Los misquitos, como grupo humano, han preservardo sus costumbres y sus rituales. Se plantea también que Nicaragua ha sido un país históricamente fracturado entre el Atlántico y el resto del país. Si bien después del triunfo de la Revolución sandinista el gobierno se propuso establecer una mejor comunicación entre ambas partes y la alfabetización se ofreció en las lenguas de las etnias, las diferencias continuaron, coyuntura que aprovechó la CIA, para fortalecer a la contra en la región, manipulando a los indígentas.

Tomás Borge aparece en cámara reconociendo los errores del gobierno y relatando cómo los mismos sandinistas quemaron las casas de los pobladores cuando éstos apenas estaban siendo desalojados. Borge acepta no haber comprendido a la población respecto de la importancia de sus lenguas, sus costumbres y confiesa que se ejerció represión. El filme le ofrece el espacio para "pedir humildemente perdón" y proponer los errores como parte de la enseñanza.

Esta cinta va más allá de la coyuntura histórica específica y se convierte en un canto a la identidad de un pueblo, a sus raíces, asentadas en torno al río. Toda la fotografía destaca la belleza de la naturaleza, los rostros de los pobladores, así como el abandono y la explotación. Pero son las secuencias del regreso al río, las que mejor captan el espíritu del filme: largas caravanas de camiones preparándose para el retorno, la reunificación de los pueblos, de las familias, en un lento y largo camino.

De gran emotividad son las imágenes en que vemos a sandinistas y contras colaborando juntos para ayudar a la población a regresar a sus tierras. El relato explica el viaje: los objetos de la nostalgia, el olor del agua, los niños. La meta es única: el río. Porque el río, según el filme, es no sólo la identidad, sino también la vida. Y la vida sigue, por lo que concluye con la cotidianeidad que arranca de nuevo, con el fuego casero, con



Fernando Somarriba realizó el documental Los hijos del río (1986), la primera película crítica al gobierno sandinista.



Ramiro Lacayo en la filmación de El espectro de la guerra (1988).

los trabajos, las viejas técnicas. No obstante, la guerra no ha terminado…

Incine desmantelado

La producción de Incine tuvo un importante desarrollo entre los años 1979 y 1985. En los últimos cinco años y hasta la derrota sandinista en las elecciones de 1990, la producción bajó considerablemente y las coproducciones internacionales dejaron grandes pérdidas para el país. El presupuesto del Estado atribuido a Incine, el cual giraba alrededor de un millón de dólares, se redujo a unos cien mil dólares, los cuales sirvieron solo para cubrir los costos de funcionamiento. Para continuar la producción, Incine recolectó fondos en instituciones y organismos internacionales, sin embargo, los cineastas se disgregaron. Algunos se fueron del país en búsqueda de nuevas oportunidades y otros se quedaron trabajando en áreas afines, como el periodismo televisivo o la publicidad.

Al interior de Incine también surgieron contradicciones y conflictos, lo que motivó que un grupo de cineastas, entre ellos Somarriba, formara en 1987 la Asociación Nicaragüense de Cinematografía (anci).[59]

Por otra parte, Ramiro Lacayo, quien fungió durante una década como director, señala que también se preparó para dejar la institución: "Yo comencé a plantear mi salida del Incine y se creó un consejo de cine que tenía que ver con el Ministerio de Turismo. Yo quedé de presidente de ese consejo de cine y quedó otro muchacho que era Orlando Castillo de director de Incine, de eso te estoy hablando tal vez del 89. Entonces, cuando viene el cambio de gobierno yo ya no estoy directamente en Incine, yo no entregué el cine[…]".[60]

Ramiro Lacayo no recuerda escándalo en torno a la "muerte" de Incine y más bien siente que fue una lenta agonía: "Hemos perdido la voz, pues, no tenemos mucho que decir. El fra-

caso de la Revolución, estoy hablando no del fracaso electoral, sino del fracaso del ideal revolucionario, también nos dejó un poco sin tener nada que decir”.[61]

El gobierno de Violeta Chamorro no manifestó interés por el cine nacional y según Pineda: “Se produce entonces a nivel institucional un fenómeno de estancamiento. No hay presupuesto ni para financiar una modesta producción y comienza el decaimiento y desmantelamiento del cine nicaragüense”.[62]

En un documento firmado por el cineasta Fernando Somarriba, presidente de ANCI y enviado a las nuevas autoridades gubernamentales, se hablaba del paulatino desmantelamiento: “Vemos con suma preocupación como toda esta situación está permitiendo que se esté dando un saqueo de todos los recursos financieros y materiales de Incine, lo cual va a representar un duro golpe a la hora de tratar de levantar nuevamente la producción cinematográfica del país”.[63]

La propuesta de ANCI era mantener Incine, los cines rap y la empresa de distribución, ENIDIEC, que eran los que generaban recursos para sostener la estructura de manera eficiente y rentable. No obstante, ninguna iniciativa prosperó y como señala Pineda: “ANCI no logra tomar un papel beligerante en esa etapa y frente a sus ojos, los cineastas agrupados en ella dejan perder los equipos cinematográficos, los cuales se dispersaron y se perdieron al ritmo de los cambios de gobiernos”.[64]

Con Incine se termina la etapa más prolífica y más reconocida del cine nicaragüense y, quizá, de toda la región centroamericana.

Cine salvadoreño: la utopía de la liberación

fueron los documentales sobre el proceso revolucionario los que hicieron posible empezar a hablar de cine salvadoreño.

Guillermo Escalón

Una década de sangre y cine

La tenencia de la tierra ha sido el problema fundamental en El Salvador, el país más pequeño y con mayor densidad demográfica del área. La esperanza de un desarrollo económico sobre la base de la industrialización se desvaneció a partir de la década de los setenta, con lo que se ha llamado la "guerra del fútbol" con Honduras, en 1969,[1] ya que se cerró la válvula de escape de la migración de campesinos al país vecino.

Si a esto sumamos la construcción de la presa hidroeléctrica de Cerrón Grande, la cual provocó expropiaciones y desplazamientos de poblaciones rurales, podemos entender por qué la guerrilla prendió tan rápido en El Salvador.[2]

En los años setenta se abrigó la esperanza de una reforma agraria. En 1976 se creó la "zona de transformación agraria", bajo el gobierno del coronel Molina, pero muy pronto hubo oposición de varias asociaciones de las empresas privadas. Las elecciones de 1977 fueron fraudulentas y la guerrilla se visualizó como la única salida a los problemas. El general Carlos Humberto Romero llegó al poder y decretó la Ley para la

Defensa y Garantía del Orden Público, tildada como una especie de "licencia para matar". Cuando la derogó, en 1979, el país ya estaba al borde de la guerra.

La guerra civil se presentó en El Salvador como la clásica confrontación entre comunistas y no comunistas, con organizaciones de masas urbanas, a las que luego se sumaron movimientos de bases campesinas. Con el triunfo sandinista, la posibilidad de una revolución se tornó más efectiva y este hecho estuvo en la base de la unificación de los diversos núcleos guerrilleros en una sola fuerza: el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN).

A partir de enero de 1980, se suscitó una escalada represiva que culminó con el asesinato de Monseñor Oscar Arnulfo Romero, en el mes de marzo:

> Monseñor Romero, quien había mantenido relaciones difíciles con el gobierno del general Romero a causa del asesinato de varios sacerdotes y la violación de los derechos humanos, apoyó el golpe del 15 de octubre de 1979 como una oportunidad para retomar el camino del diálogo. Sin embargo, sus homilías se tornaron más y más críticas del gobierno de la Junta y los cuerpos de seguridad, a quienes acusó de diversas matanzas y persecusiones de civiles indefensos. En su última homilía, hizo un llamado a los hombres de uniforme para que, en el nombre de Dios, cesaran la represión contra el pueblo. Al día siguiente, el 24 de marzo de 1980, el arzobispo fue asesinado mientras oficiaba misa en la capilla del hospital de la Divina Providencia. Sus funerales en la catedral de San Salvador terminaron en medio del estallido de bombas y balazos, y el consiguiente pánico en que murieron atropelladas decenas de personas; las escenas de ese día trágico fueron transmitidas por la televisión al mundo entero, dejando muy en claro que había sido silenciada una de las últimas voces que llamaba al diálogo y a la conciliación.[3]

Se estableció, entonces, la fórmula "reformas más represión". Pero las clases dominantes boicotearon la implementación de las reformas, especialmente de la agraria, y cuando ésta se intentó instrumentar ya era demasiado tarde: los soldados y la guerrilla se enfrentaban en las zonas rurales del país.

El FMLN emprendió una importante ofensiva militar en enero de 1981, pocos días después de la toma de posesión de Ronald Reagan, quien se había comprometido personalmente en detener la avanzada del "comunismo" en Centroamérica. Esta ofensiva fracasó, sin embargo, fue el inicio de una década de guerra civil, con niveles de violencia sin precedentes hasta entonces.

Durante una década, con altos y bajos, se presentó una especie de "empate" entre las fuerzas guerrilleras y las del ejército. Ni la guerrilla fue capaz de tomar el poder, ni el ejército capaz de aniquilarla. En 1989 se dio otra ofensiva importante, en la ciudad de San Salvador, que demostró que el conflicto armado se encontraba "estancado". En abril de 1990 las negociaciones de paz comenzaron a vislumbrarse como una realidad, y en enero de 1992 se firmaron los acuerdos de paz en el Castillo de Chapultepec, en México, con lo que terminaron más de diez años de una guerra cruel y despiadada.[4]

Durante esta década de luchas internas, el cine fue un arma fundamental en el combate. Múltiples realizadores europeos y estadounidenses produjeron decenas de documentales para sus públicos. De igual manera, las cadenas de televisión se instalaron en forma permanente en San Salvador, cubriendo diariamente los acontecimientos. Sin embargo, la mayor parte de estos documentos fílmicos no expresaban más que una parte —quizá epidérmica— de la compleja realidad salvadoreña del momento.

De entre estos intentos, sobresale *Historias de Pulgarcito* (1980), del realizador mexicano Paul Leduc, un largometraje documental financiado por la Resistencia Nacional,[5] basado

en el texto homónimo del poeta Roque Dalton y que contó con importante participación salvadoreña. Éste fue el primer filme que resonó en el exterior al ganar premios en festivales internacionales.[6]

No obstante, al igual que en el caso nicaragüense, el cine salvadoreño irrumpe con la lucha revolucionaria como parte de una estrategia del movimiento de liberación para romper el cerco informativo al interior y al exterior del país:

> que la verdadera historia del cine salvadoreño, del cine que verdaderamente nos representa como nación, está surgiendo aceleradamente como consecuencia de la propia dinámica de la revolución, que nos ha obligado a testimoniar para el mundo el proceso de convulsiones sociales en que está sumergido El Salvador. Por eso nuestro cine es de urgencia, es cine de agitación, cine de toma de conciencia nacional, cine revolucionario.[7]

El cine salvadoreño de la insurrección, como las cinematografías antes analizadas, encaja con los postulados estéticos que proponía el Nuevo Cine Latinoamericano: un cine revolucionario, de urgencia, "imperfecto": "Nosotros tenemos conciencia de que nuestro cine no es un cine totalmente acabado, pero es la expresión genuina del comienzo del cine salvadoreño".[8]

Rompe con la tradición del "gran cine" de ficción, de grandes historias con héroes míticos, estilos impecable, cuya función es entretener y procurar que el espectador se evada de la dolorosa realidad que lo rodea. Por el contrario, el cine salvadoreño es concientizador, busca un espectador activo y se presenta como un proceso, más que como un producto acabado:

> Intentamos la búsqueda de una manera propia de decir las cosas cinematográficamente, que se ajuste a nuestra realidad. Cuidamos de que nuestras películas estén bien realizadas porque estamos

> convencidos de que mientras más calidad artística tengan, mayor será su eficacia política. Tratamos de no utilizar narrador, ni carteles, que el espectador comprenda lo que le queremos transmitir sólo a través de las imágenes y los personajes. No utilizamos efectos ópticos, ni una banda sonora trepidante, por eso nuestro cine puede parecer un poco artesanal.[9]

Asimismo, la idea del cine como arte colectivo llegó con la cinematografía salvadoreña a su máxima expresión, ya que no sólo fue filmado por agrupaciones colectivas, sino que prácticamente todos los nombres que aparecen en los créditos son seudónimos, ya que a diferencia del nicaragüense o panameño, éste se realizó en la clandestinidad. De igual manera, los cineastas se ven a sí mismos como intermediarios entre el público y el pueblo, el cual es presentado como el verdadero autor[10].

Además, las condiciones de producción son las más difíciles de toda la cinematografía centroamericana por la misma coyuntura de la guerra. Muchos de los equipos se perdieron o se deterioraron en las zonas de combate. En este sentido, y por la urgencia de la información y la comodidad que implicaban equipos más livianos, los salvadoreños empezaron a utiilizar el video[11] o incluso una hibridación de materiales. Algunos filmes mezclaban cine 16 mm, con super 8, video de media pulgada y de 3/4 de pulgada. A nivel de sonido, se podían mezclar desde audios tomados con una grabadora Nagra, hasta los de grabadoras domésticas. De igual manera, los materiales provenían de una diversidad de personas: combatientes entrenados como técnicos de audiovisual, periodistas afines a la causa, turistas, etc. Al final, casi siempre el material salía del país para ser editado en video de 3/4 de pulgadas y distribuido en diversos formatos.[12]

Los primeros colectivos

Antes de la concreción del Sistema Radio Venceremos, dos colectivos se habían integrado con el objetivo de dejar testimonio de los conflictos que existían en El Salvador: el Taller de los Vagos y Cero a la Izquierda. El cineasta salvadoreño Guillermo Escalón es el eslabón que une estos diversos intentos cinematográficos. Escalón había comenzado a filmar en 1973 en formato super 8 y junto con unos colegas realizó un primer corto narrativo, *Zona intertidal* (1980), sobre el asesinato de profesores cuyos cuerpos eran dejados a la orilla del mar. El filme utiliza el cuerpo de un profesor, entre la arena y el oleajecomo mecanismo para repasar escenas cotidianas de su vida como maestro. *Zona intertidal* se basa en un hermoso montaje de imágenes fotografiadas con muy buena composición, solo acompañadas por música y sonido incidental. Es un filme profundamente poético que quiere ser un homenaje a los maestros asesinados: "fue un intento de ficción valioso, pero desgraciadamente, demasiado esotérico para las necesidades de la propaganda política, lo que implicó su poca recepción en los mandos (político-militares), más interesados en el arte en la revolución que en la revolución en el arte".[13]

Escalón y Manuel Sorto[14] formaron, posteriormente, el grupo llamado Cero a la Izquierda: "Empezamos materialmente de nada. Sin ninguna capacitación y sin ninguna tradición cinematográfica en El Salvador, nosotros éramos como un cero a la izquierda. Lo que era importante era que sabíamos que el proceso revolucionario de nuestro país debía ser registrado cinematográficamente y nos dimos a esa tarea".[15]

Violento desalojo (1980), el primer filme realizado por este grupo, trata sobre el asesinato de jóvenes civiles desarmados que habían ocupado los locales del Partido Demócrata Cristiano. El siguiente trabajo, *Morazán* (1980), adoptó las formas más directas y tradicionales del documental, describiendo la



Guillermo Escalón durante la filmación de La decisión de vencer (1981) en el Departamento de Morazón.

primera zona liberada del país. Se muestra cómo se preparaban los hombres para la guerrilla, la manufactura de armas en pequeños talleres y sus entrenamientos. Es el preámbulo de la guerra, el registro del nacimiento de los primeros grupos guerrilleros.

A partir de las masacres de 1980, la guerrilla tuvo que retirarse hacia el campo, lo que incidió en un cambio de estilo en los documentales. De una estética más elaborada, basada en la combinatoria de música e imágenes y con preeminencia del montaje, se pasó a una estética de cinéma verité, más directa y testimonial, como advierte John Hess, en un estudio sobre el cine salvadoreño de la guerra:

> This expulsion of documentary activity from the urban center had tremendous implications and consequences. To begin with, only the heartiest and most committed artists could continue in these new circumstances—only artists who could live among the peasants





Morazán (1980), fue el segundo filme del colectivo Cero a la izquierda.

La decisión de vencer (1981) muestra la vida en las zonas "liberadas".

and march with the guerrillas. Cut off from resources, they had to develop, just as the guerrillas did, supply lines to get film, tape, cameras, and sound equipment in and the film footage out for processing, editing, and distribution. They had to rethink the purpose of their films. Without the large popular organizations as a logical distribution and exhibition structure, they had to address and figure out ways to show their work to mostly illiterate rural audiences, usually in areas without electricity, and also to get the work out to an international audience.

The changes can be seen clearly in the films. A simple, cinema verité aesthetic replaces the more complex, analytical, montage-based earlier films.[16]

La decisión de vencer (1981), cuyo subtítulo es "Los primeros frutos" da cuenta de la vida cotidiana de las primeras zonas liberadas. Fue filmada en el departamento de Morazán entre julio y agosto de 1981. La cinta muestra la vida que se impone

a la muerte, que surge en medio de la guerra y florece. Son los rituales del matrimonio, de la fiesta, de la producción de alimentos, del entretenimiento, del futbol. Para Tomás Pérez Turrent:[17]

> Filmar la lucha revolucionaria es frecuentemente ofrecer una imagen de muerte y dolorosa desolación: el pueblo masacrado, uniformes y armas pisoteando cuerpos y dignidades. Pero la filmación de la lucha revolucionaria puede, y debería, presentar una imagen de la vida y esto es precisamente lo que *La decisión de vencer* hace, y con el fin de ser claros en este punto, la película abre con una boda y termina con una fiesta.[18]

Se presenta también la "guerra informativa" que con la transmisión de la radioemisora clandestina Radio Venceremos se gana diariamente. El enemigo se ve poco, pero aparecen los helicópteros que bombardean las poblaciones civiles. No obstante, los guardias se rinden y el FMLN controla la zona.

Se celebra también el segundo año del triunfo de la Revolución sandinista, la revolución hermana. Es la esperanza de un futuro mejor para El Salvador; es la vida en medio de la muerte.

Tomando el cielo por asalto: la Venceremos

Una de las carácterísticas de este momento fue la solidaridad internacional. Periodistas y camarógrafos de países amigos se unieron a los salvadoreños en su afán de registrar los acontecimientos. Entre ellos están Hernán Vera, Richard Izarra, Yderín Tovar y el mismo Carlos Henriquez Cosalvi, todos ellos venezolanos. Henríquez, mejor conocido como "Santiago" su nombre en la clandestinidad, se hizo célebre como la voz de Radio Venceremos:

> Hernán [Vera], junto con otro periodista, Richard Izarra, venezolano también, habían comprado un equipo de cine en Nueva York y venían con una camioneta rumbo a Managua a filmar y a dejar constancia audiovisual de la Revolución sandinista, con un espíritu de aventura. Cuando pasan por San Salvador se bajan a orinar en un hotel y, al entrar a un baño se encuentran con otro muchacho que conocían desde Venezuela, ligado a la Asociación Revolucionaria Venezolana. Y entonces le dice, para dónde vas. Bueno, voy para Managua. Y el otro le dice, no hombre que vas a hacer en Managua, aquí es la cosa. Y se quedan. Así justamente comienza la película *Trampa para un gato*.[19]

Los venezolanos permanecieron alrededor de un año como corresponsales internacionales entre Managua y El Salvador, grabando materiales para la televisión, entrevistando a funcionarios del gobierno y copiando esto para los documentales de la guerrilla. Muchos de esos materiales conforman diversos trabajos como *Tiempo de audacia* o *Tiempo de victoria*, o bien cortos que sirvieron para asuntos muy puntuales, para el diálogo, la negociación o inclusive para el adiestramiento para los combates.

Hernán Vera se fue a Morazán y se integró al colectivo Radio Venceremos: "Y se apasiona por el programa de radio y entierra la cámara. Dice que era muy pesada pero también un poco obligado por la dirigencia para que él me acompañara en el esfuerzo. Muchísimos años después, durante la paz, él funda Argos Producciones en México y ha tenido un gran éxito."[20]

En el año 1982 se introdujo una isla de edición en video en las zonas bajo control de la guerrilla y se editan cortos para consumo interno de los campamentos:

> Comienza a integrarse un equipo: llegaban los combatientes, se lograba la victoria, se tomaba el pueblo, el ejército huía, entonces era la cámara de video acompañando todas las acciones. Desde la no-

> che anterior, las caminatas nocturnas eran acompañadas por un fotógrafo. Casi siempre también se iba locutando por la radio. [...] Del 82 en adelante, esto tuvo sus altibajos. Las cámaras se dañaban pero sí hubo siempre un permanente interés en guardar el registro histórico. Se le presentaban a la población, se conseguía un video y se proyectaba en la plaza de los pueblos lo que se había filmado o producciones que ya estaban hechas.[21]

El Sistema Radio Venceremos aparece bajo esa denominación cuando se logran articular los diversos medios de propaganda: la radio, el cine y el video. La motivación fundamental del proyecto fue ofrecer la visión propia de la insurgencia, sobre lo que ocurría en El Salvador; mostrar la otra cara de la moneda, las imágenes no oficiales de la contienda:

> A cada hecho político o militar que ocurría se respondía con una producción. *La decisión de vencer* obedeció a la necesidad de enseñarle al mundo que en el país no era cierta la propaganda que la administración Reagan lanzaba sobre que la insurgencia estaba derrotada. [...] *Carta de Morazán* se realizó después de las elecciones de 1982 y muestra imágenes en las que la guerrilla aparece como un ejército bien organizado, capaz de hacerle frente a la Fuerza Armada. *Tiempo de audacia* inicia con un detalle sobre el monto de la ayuda militar estadounidense hasta ese momento y el número de salvadoreños refugiados o fallecidos debido al conflicto, para luego comparar la forma de vida del combatiente de las FPL y la del soldado, la vida en el campo y la vida en la ciudad.[22]

El primer filme que se realizó como parte del sistema fue *Carta de Morazán* (1982), el cual fue además el primero en hacer la hibridación entre cine y video antes descrita y uno de los trabajos más premiados de Centroamérica. La narración se fundamenta en una "carta" de un joven que se integra a la guerrilla y narra todo lo que en Morazán sucede: "Es el testi-

monio histórico de un esfuerzo militar de gran envergadura, la batalla de Moscarrón, en donde se derriba el helicóptero del viceministro de Defensa, se derrotan dos o tres batallones y por toda la zona oriental se comienzan a tomar poblaciones. Se toman poblaciones para atraer a grandes fuerzas y cuando vienen hay las grandes emboscadas. Todo esto se muestra con un gran realismo”.[23]

Otros importantes trabajos del Sistema Radio Venceremos son *Tiempo de audacia* (1983) y *Tiempo de victoria* (1988). El primero es la crónica de tres años de guerra. Se contrapone la imagen de los helicópteros de la Guardia Nacional con las reinas de belleza del concurso Miss Universo, realizado en San Salvador en 1983. Hay imágenes —casi coreografías— de los militares desfilando en la ciudad, mientras en el campo vemos a los guerrilleros reunidos. *Tiempo de victoria*, realizado cinco años depués, retoma el tema y hace un recuento de ocho años de guerra, analizando otras etapas de la organización guerrillera y los momentos claves de la lucha.

La mujer, que aparece poco en los primeros filmes de Radio Venceremos, es la protagonista de *Clelia* (1983), filme que relata la salida de prisión de la guerrillera del mismo nombre, quien anuncia inmediatamente después de su liberación que se reincorporará nuevamente a la lucha. *Doble cara* (1986) contrapone la contienda guerrillera y la vida cotidiana en las zonas liberadas a los entrenamientos de la Guardia encabezados por asesores estadounidenses, junto con y la propaganda anticomunista que se presenta filmes como *Rambo*. Imágenes de archivo muestran las manifestaciones de 1988 en San Salvador y los ataques de ese momento.

Por último, *Diez años tomando el cielo por asalto* (1989) es el recuento de la historia de Radio Venceremos y su labor de contrainformación: los corresponsales extranjeros, los múltiples atentados contra la población civil, la obsesión del coronel Monterrosa por destruir la emisora y la capacidad de la radio

de renacer. Es una especie de historia de la historia, un breve recorrido por los relatos que el mismo Sistema Radio Venceremos difundió por el mundo entero: la utopía de una sociedad mejor, la construcción de un pueblo, la vida misma en medio de la guerra.

Casi una década después, en 1998, una producción venezolana bajo la dirección del cineasta español Manuel de Pedro, realizó un largometraje de ficción (35 mm a color), titulado *Trampa para un gato*, donde se narra nuevamente la historia de la emisora clandestina Radio Venceremos.

El Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario: el pueblo vencerá

El Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario (ICSR) nació a partir de la producción concreta de un filme: *El Salvador, el pueblo vencerá* (1981), bajo la dirección del puertorriqueño Diego de la Texera. Éste necesitaba un respaldo político y estructural, por lo que se fundó el Instituto.

Las Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí (FPL) habían enviado a San José de Costa Rica a un grupo de sus miembros para integrar un movimiento de propaganda internacional. El proyecto consistía en instalar una imprenta y editar una revista internacional; así como otras publicaciones, montar una radio y realizar filmaciones cinematográficas. Entre los integrantes que fueron a Costa Rica se encontraban los escritores Manlio Argueta, Horacio Castellanos y Miguel Huezo Mixco, quien fungía como coordinador, así como Tomás Guerra y Roger Lindo, entre otros.

La radio, llamada Liberación, funcionó inicialmente en Costa Rica, y luego de la ofensiva de 1981, se montó la Radio Farabundo, en Chalatenango, así como la Radio Venceremos, en Morazán, perteneciente al ERP.

En cuanto a la producción cinematográfica, existía un proyecto, "Vulcano", que pretendía dar a conocer en el ámbito internacional el fenómeno revolucionario. A esto se sumó el interés creciente de la prensa extranjera por el movimiento. Para este último proyecto, el grupo se asoció con la empresa costarricense Istmo Film que ya tenía experiencia al respecto, pues había realizado la película sobre la insurrección nicaragüense *Patria libre o morir*, de Antonio Yglesias y Víctor Vega, así como otras coproducciones sobre este mismo tema.

Una vez finalizada *El Salvador, el pueblo vencerá*, el grupo se dio cuenta de la necesidad de tener una estructura propia, por lo que creó el Instituto. Esta producción contó con el apoyo financiero de la izquierda internacional. Si bien la mayor parte del trabajo fue realizado por salvadoreños, concretamente por dos camarógrafos conocidos como Jaime y David, la participación de extranjeros fue fundamental. Es el caso del puertorriqueño Diego de la Texera, quien participó como director e integró un tercer equipo de filmación. También se contó con la participación de la coproductora costarricense Istmo Film y en la posproducción colaboraron Incine, de Nicaragua, el ICAIC, de Cuba, y el GECU, de Panamá. La tan deseada solidaridad internacional revolucionaria se concretaba en las producciones cinematográficas de entonces. El cineasta Jorge Dalton señala que personalidades como Jack Nicholson, Jane Fonda, Ted Turner, Oliver Stone, Paul Leduc y Haskell Wexler, donaron desde dinero hasta equipo a la revolución cinematográfica.

El Salvador, el pueblo vencerá ofrece un análisis histórico, un trayecto desde la época de la Conquista hasta finales de los años setenta. Incluye dos momentos en el tiempo. Primero relata quinientos años de historia salvadoreña, desde la resistencia indígena, la Conquista española, la lucha por la Independencia y la unificación de Centroamérica, hasta la insurrección de 1932, encabezada por Farabundo Martí, el internacionalista

salvadoreño que peleó junto a Sandino. La segunda dimensión es la lucha actual. Estos dos niveles se combinan en un documental sobre la historia, la muerte y el amor que domina la lucha del pueblo para elegir su destino.

Como todo testimonio vivo, las imágenes son rápidas, borrosas, a veces movidas. Su valor radica en el hecho de ser un testimonio directo, entre las balas y los cadáveres, que escudriña la muerte con el lente. La historia es la de la insurrección salvadoreña frente a la institución militar conducida por el gobierno demócrata-cristiano, enmarcada dentro de un discurso histórico sobre el país y la región. En el filme se combinan varios elementos audiovisuales: las imágenes de la guerra y la represión, del pueblo, de lo cotidiano de la ciudad, entrevistas a miembros del frente revolucionario y declaraciones de personeros del gobierno, noticieros de televisión y una serie de dibujos —realizados por el caricaturista costarricense Hugo Díaz— que explican los momentos históricos de la rebelión encabezada por Farabundo Martí en los años treinta. A estos se añaden las voces en *off* —masculinas y femeninas— que informan sobre la situación y se identifican como el pueblo que habla, así como la música del compositor costarricense de origen argentino, Adrián Goizueta, que es preponderante en ciertas secuencias más líricas o de gran tensión.

Destacan por su dureza las secuencias de cámara en mano de la represión de la Guardia Nacional hacia los estudiantes en la universidad o hacia el pueblo, en las que se muestra a la gente llorando, los cuerpos en fosas comunes, los cadáveres en las calles, en los campos; las filas de mujeres y niños, prácticamente únicos habitantes de los pueblos, rebelándose ante la situación de guerra. Estas imágenes del desamparo contrastan con la fuerza de los guerrilleros, de las mujeres con armas, o de los helicópteros enviados por el gobierno de Estados Unidos. Resultan impactantes las declaraciones de Monseñor Romero en torno a las amenazas de muerte que se le habían



El IV Festival
Internacional del Nuevo
Cine Latinoamericano

Otorga el

GRAN PREMIO

coral

ex aequo

en el genero de documentales
al filme

CARTA DE MORAZAN / EL SALVADOR

del realizador

COLECTIVO DEL SISTEMA
RADIO VENCEREMOS DEL FMLN

La Habana, 12 de Diciembre de 1982

Premio Coral al documental Carta de Morazán (1982), fue el primer documental que utilizó el híbrido de cine y video.

hecho, seguidas inmediatamente por el anuncio de su deceso. El punto climático del filme es un niño que acaba de perder a su padre y llora frente a la cámara. Poco después, este mismo niño, en un ritual de iniciación, se integra a las filas del Frente de Liberación.

El Salvador, el pueblo vencerá alcanzó una amplia distribución en treinta países y fue traducido a nueve idiomas. Participó en siete festivales internacionales de cine y ganó cinco premios —el Gran Coral del II Festival de Cine Latinoamericano de la Habana, Cuba; el premio Saúl Yelin, otorgado por el Comité de Cineastas de América Latina; y el Premio de la Asociación Internacional de los Críticos del Cine en el Festival de Lille, Francia, entre otros.[24]

El combate final: la historia de Jaime

Jaime es el nombre de guerra de Francisco Quezada, uno de los camarógrafos de *El Salvador, el pueblo vencerá*. Jaime estaba encargado de filmar lo que sería el punto climático del documental, el enfrentamiento entre el ejército y la guerrilla. Quisimos incluir su historia como un testimonio "directo" de lo que fueron los momentos de guerra, desde la óptica de quienes se expusieron a la muerte con una cámara en la mano… y sobrevivieron para contárnosla.

> Teóricamente la película tiene la siguiente estructura. Primero una parte introductoria, histórica, con un contexto de ubicación explicativo del porqué de la Revolución. La segunda parte es ya la situación de rebelión, de guerra, de enfrentar, después del saber por qué. Y supuestamente la tercera parte era el "combate final". ¿Cuál era el gran problema del combate final?
>
> Bueno, Diego de la Texera era un cineasta extranjero que se podía mover con toda tranquilidad, al igual que Lucho [Fuentes] y Carlos Álvarez. Todos se podían mover a nivel institucional.

Yo también tenía mis credenciales y, en ese momento, parte del trabajo lo hacía abierto, formal. Yo me podía mover formalmente porque le daba servicio fotográfico a ACAN EFE, y se había armado un convenio con Canadá; había un trasiego de material con la televisión canadiense.

Había todo un trabajo de amistad, con la prensa, que te permitía hacer todo eso. Yo estaba ligado a ese ambiente, es más, mucha de la gente que estaba comenzando a ejercer periodismo en este país habían sido mis alumnos en la Universidad Nacional. Estaba tranquilo, yo no tenía ningún problema.

Ahora bien, había cosas en las que había que moverse con mucho cuidado. La realidad en el país era que podías ser muy camarógrafo, podías ser muy periodista, podías tener muy el carné de ACAN EFE o de lo que fuera, pero eras salvadoreño. Entonces había momentos en que era mejor moverse clandestinamente, junto con la misma milicia.

Comenzamos a tirar y al final se decide que David se va para el norte, y yo me voy para el central, a buscar el combate final, el final de la película. La otra parte, si querés ya estaba bastante estructurada. En medio de problemas internos, David se va para Chalatenango, pero no logra tirar mayor cosa de lo que se esperaba del combate final.

El combate final era el enfrentamiento militar directo entre dos fuerzas. Lo que íbamos a buscar era ese combate, ese enfrentamiento directo entre las dos fuerzas. Pero escucha la gran realidad con la que yo me encontré.

Yo había estado en abril de ese mismo año en el cerro de Guazapa con una cámara bolex y tirando fotografías, y a mí me dijeron, bueno, vamos a un campamento en la guerrilla. Pero no podés ir así como periodista, tenés que ir como nosotros. Quien estaba de jefe era Germán, un comandante que murió después de los acuerdos de paz, y que aparece en la película *Caminos de libertad*, en la toma de uno de los pueblos de la laguna.

Entonces, te digo formal y honestamente, yo esperaba ver co-

lumnas armadas hasta los dientes para enfrentar militarmente al ejército. Yo iba con esa mentalidad Y camino como loco, con el problema de que soy asmático, dentro del cerro Guazapa, escondido y toda la cosa, cayendo hincado con la mochila y todas las cámaras, y Germán que me decía no, compañero, siga, nadie le va a ayudar, usted viene de la ciudad, pero siga. Llegamos arriba y yo digo, bueno y dónde están las columnas y todo eso.

Había ochenta hombres entrenando y cinco armas: dos carabinas recortadas, una escopeta, una ametralladora Uzi y una pistola 38. Y me digo, ¡ups! ¿ Y esto va a ser la guerra?

Cuando me voy para San Vicente, en septiembre de ese año, a buscar el famoso combate final, yo llevaba la duda de lo que había visto en Guazaca, meses antes. Pero, bueno, dije yo, aquí ya está la cosa. Llego a San Vicente y prácticamente había una situación de lugares plenamente tomados por la izquierda, pero lo militar seguía siendo incipiente. El armamento seguía siendo irregular y casero: escopetas, una R-15, un fusil requisado de los primeros combates formales que se habían dado. La verdad se habían dado escaramuzas en ese momento y la guerra se había desarrollado más en la zona urbana. Se entraba entonces a una guerra de posiciones, que no era para mostrar en cine.

Había instrucciones de apoyarnos porque obviamente se sabía que la película iba a ayudar a entender el proceso de lucha en El Salvador. Entonces Luisón, el jefe de todo el frente paracentral, me dice que qué necesito y le digo, nosotros lo que andamos buscando es un combate. Entonces me dice, hay que prepararlo, hay que montarlo. Mientras tanto en la espera, yo tirando planos aquí, tirando planos allá, hablando con la gente, estableciendo relaciones. Y de repente me dicen, tenemos listo un combate. ¿En dónde es? En Verapaz. ¿A qué hora es? A las dos de la mañana. Pero yo a las dos de la mañana no puedo hacer nada. Pero cómo que no podés hacer nada a las dos de la mañana. Bueno, yo ando esta luz. Ah, no, me dicen, si usted pone esa luz, ahí le ponen la ametralladora. Bueno, entonces a mí no me funciona.

A todo esto, en Chalatanango, a la otra cámara que andaba con David les cae una invasión, él no logra hacer nada, entierra la cámara y se arma el relajo.

Pero sigue la esperanza de poder filmar el combate final. Todavía tenemos la cámara en San Vicente, en el paracentral y el paracentral es uno de los predios más fuertes. Seguimos intentándolo y al final me dicen y si montamos una emboscada. Pero de día.

Bueno, montemos la emboscada, nada más déjenme participar para ver qué voy a hacer con la cámara, dónde voy a ponerla, ustedes qué van a hacer, cómo lo van a hacer, déjenme ver la parte militar. Armamos la operación y me dicen que es sobre la carretera panamericana. Entonces les digo, adónde va a estar la mina, quién va a ser el minero, cómo funciona, cómo opera, qué pasa con el camión y comenzamos a hacer el gráfico de cómo iba a ser.

Caminamos tres días, bajamos todo San Vicente, rodeamos, pasamos León de Piedra, toda esa zona, pasamos el río Acahuapa, comenzamos a subir y llegamos al punto. Llegamos a la orilla del río a las nueve de la noche, comenzamos a subir y nos ubicamos. La carretera tenía unos desniveles, unas medias curvas, un cerco de piedra y se dio una situación bien fea.

Como a eso de las seis y media de la mañana, todo el mundo estaba oculto y sonaron las señales del minazo. La experiencia hasta ese momento era de que cuando se daba una emboscada de esa naturaleza, obviamente, había soldados que morían, pero había soldados que comenzaban a combatir, a tratar de ganar la situación para requisar el armamento. Pero lo que se dio fue una confusión. El minero se equivocó y no le disparó a un camión militar. Creyó que era un camión militar, creyó ver una pick up llena de militares, guardias nacionales, pero eran civiles. Fue un desastre, te lo digo después de tantos años.

Comenzamos a bajar la hondonada y ahí murió el combate final de esa película, el supuesto fin. Pero la historia sigue. Comenzamos a bajar y cuando estábamos a medio río, resulta que el ejér-

cito sí había pasado, pero el ejército, como estaba siendo emboscado, cambió su modalidad de desplazarse.

Detenía un bus, se subían al bus con ropa, llegaban al otro punto, se bajaban y comenzaban a rastrear. Entonces la realidad había sido que mientras esperábamos al famoso convoy, el convoy militar ya había pasado, pero había pasado en buses.

Cuando nosotros bajamos, ellos me cuidaban mucho a mí y cuidaban mucho la cámara, entonces me llevaban junto con Lorena, la sonidista, en el bloque del centro. Daban guardia, retaguardia, y llegamos al río y todos querían tomar agua. Y el ejército venía rastreándonos por el río. Tenía montado un operativo militar. Cuando nosotros llegamos a medio río, el ejército ya estaba emboscado y lo que hace es emboscarnos a nosotros. Entonces ahí se me terminó de caer el esquema "Hollywood" que llevaba yo en la mente.

Quedamos atrapados en medio de la emboscada y lo que hicieron fue romper filas.

Mi primera intención fue, bueno, me voy, qué hago, qué voy a filmar y qué me voy a quedar haciendo aquí. Cuando decido que mejor me voy, resulta que Lorena estaba herida. Entonces la decisión fue tratar de sacarla a ella. Se la logra sacar. La cámara había quedado por allá botada, las mochilas con películas, entonces comenzamos a sacar esas cosas y quedamos entre sacando cosas y aquella histeria y tirado en el suelo y que te levantabas y te volvías a tirar y todo eso. Al final quedamos Porfirio y yo, y la cámara.

Se logró sacar las mochilas con la película filmada, con la película virgen, la grabadora, la cámara fotográfica, las mochilas, todo eso. Al final quedaba la cámara, una Eclair, tirada en el río y yo ando el cinturón (de baterías) y el fotómetro. Yo ando en ese momento de blue jeans con botas, con zapatos de botín de campo y, por comodidad, con una camiseta verde olivo.

Muere Porfirio tratando de sacarme del lugar y al final quedo yo solo. Entonces mi gran conflicto interno era qué hago. Cuando yo intentaba moverme era inmediatamente [el tiroteo], entonces

mi gran conflicto era, si me levanto y corro, me matan, entonces si me quedo, me matan. Cómo comenzar a explicar cómo llegué aquí, y lo que eso significa, a nivel de mi familia, a nivel de mi trabajo. Comienzo en ese debate interno, entonces llega un momento en que yo digo, bueno, de todos modos yo creo que lo peor va a suceder, mejor me levanto y corro y ya está. Hice un par de intentos, y a la tercera, digo voy, la cámara que ahí se quede. Cuando digo voy, viene un tipo corriendo detrás de mí y cómo era una barranca, como una encrucijada al río, viene otro tipo corriendo, me cae encima, me tiran al suelo, e inmediatamente, vos quieto.

En medio de ese relajo se oye el grito al fondo que dice, qué pasó. Uno de los dos tipos que me tiene en el suelo, ya me habían pegado una golpiza horrible, les dicen, aquí hay uno vivo. La voz le responde, no quiero rehenes. Eso sí se me quedó clavado. Uno de los dos tipos, yo oía las voces, decía, dale vuelta para verle la cara al hijueputa. Me da vuelta, yo estaba como me viste en la foto, me gira, no sé, en las personas siempre hay química, fue un fragmento de segundo, de que el tipo está aquí, me vio y piensa, qué pasó, no era lo que yo quería ver. El esperaba ver otro tipo de hombre, un campesino.

Cuando yo veo eso, le dije, corresponsal de guerra, de prensa. Entonces la voz de nuevo se oye que grita, qué pasó, y el tipo le dice es periodista. Entonces el otro tipo dice, momento, voy.

Llega, me mira y comienza a dar órdenes. A todo esto el sargento, que dudó conmigo, le dice, teniente vámonos, éstos pueden regresar. Ellos andaban con un miedo horrible, con un pánico horrible. Entonces me amarran, caminamos, y cuando me amarran, fuera reloj, fuera todo lo de los bolsillos y yo no andaba ninguna identificación, porque una de las reglas era, vas a ir con nosotros, vas como uno de nosotros, no vas ir cubierto con un gafete. Errado o no errado, eran reglas que te ponían y que uno aceptaba también.

Llegamos a las alturas, yo tenía 25 o 26 años, el teniente tenía 22 años. El tipo estaba igual que yo, te digo peor que yo, porque yo me veía muerto, y de repente sentía que era ganancia todo lo que me

estaba pasando. Me habían quitado los cigarros, el tipo agarra un cigarro lo enciende me mira y me dice, fumás, yo le dije sí, sí, se quita el cigarro y me lo da, comienza una plática con él, y me dice, quién sos, fulano de tal. Y qué es esa mierda que andabas atravesada aquí, me dice. El cinturón de la cámara. Yo creí que era canana, yo a vos te tiraba, tenés una suerte, vi una cosa negra así, y una cosa atravesada.

El tipo de nuevo empieza a dudar y dice, mirá anda con una camiseta que le quitaron a los soldados en Verapaz. Y yo le dijo no, mire esa camiseta verde, no, no, bueno de dónde sos me dice, soy corresponsal de aquí, pero esa camiseta, la compré en Constantino Chaín, en Metrocentro, en tal parte. Y me dice adónde vivís, y le dije no te lo puedo decir, pongo en riesgo a mi familia, y me dice, bueno vas a ser claro conmigo, no, pregunta de cualquier lado de San Salvador. Y cómo es el mundo de pequeño, me dice la colonia Centroamérica la conocés. Sí, claro, le dije yo ahí tuve una novia, y cómo se llamaba, fulana de tal. Es la hija de mi capitán fulano. Comenzamos a platicar con el tipo y me dijo, tenés suerte. Pero la suerte se me comenzó a terminar, porque cuando llegamos a la jefatura el capitán, obviamente, no me creyó.

Llegamos al cuartel de San Vicente y me ve el capitán Lara y me dice: mira sí, ya verificamos si es cierto, sos fulano de tal, trabajas para ACAN EFE, lo confirmó el jefe. Pero aquí el gran problema es cómo llegaste ahí. No mirá yo doy clases en la universidad, yo tengo muchos estudiantes de esta naturaleza y a mí me sirve cubrir esto. Ahjá pero cómo llegaste hasta aquí, dame el nombre de la persona en San Salvador que te conectó. No se lo digo, porque era un estudiante que yo tenía en la universidad y qué tiene que ver, si era un estudiante, sí pero era un oyente, entonces vos sabés, el hombre llega como oyente es estudiante que llega, que es eventual, que no está en mis listas, que no hace mis exámenes y que le gustaba la materia de cine y de repente me dice ¿a usted le interesaría esto? yo le digo por supuesto, porque me interesa saber qué es lo que está pasando en mi país.

El teniente todavía me decía sos un pendejo y por qué no nos buscaste a nosotros y hubieras filmado cuando les dimos verga. Es que con ustedes todo el mundo quiere andar.

Me dice el capitán, te creemos, tenés razón, nada más hacenos un favor. Te vamos a subir en un helicóptero, y vos desde arriba nos decís, ya anduve, ya anduve, ya anduve, o das los nombres de qué cantones, qué caseríos. No puedo, le digo. Por qué, pues, por dos razones, una por ética, primero no estoy obligado a revelar cuál es mi fuente, y segunda porque yo soy un hombre de ciudad y me metés en una vereda y yo no tengo idea de dónde me estás llevando. Entonces yo no puedo decirte aquí es, aquí es y nos metimos a otra discusión, fue interesante con él.

Al final me dice el capitán Lara que fue muy honesto conmigo, me dice, mirá ayudanos, tengo orden de trasladarte para San Salvador y ahí no te van a respetar como nosotros, ayudanos, subite al helicóptero y señalá, por ahí, pero si yo hago eso de todos modos tengo que llegar algún día a San Salvador, cómo voy a llegar a San Salvador. Bueno pensalo mañana al mediodía, en la mañana, si no me das una respuesta positiva te mando para allá.

Fue bien difícil te digo, tartamudée mucho, tragué grueso, casi lloro quizás, entonces me dijo dos cosas que me impresionaron y me impactaron en la vida, porque cuando a mí me capturaron yo vi como mataron a gente. Me dijo, bueno, como no querés ayudar nosotros vamos a tirar todo un cerco por la zona donde los agarramos, León de Piedra, y me describió la zona geográfica, nada que ver de dónde ellos estaban instalados realmente, vamos a lanzar un operativo, me dijo, vamos a limpiar la zona, si nos equivocamos, todos los muertos inocentes van a tu conciencia.

Mirá, en todo caso cualquier muerto caerá a mi conciencia y además yo vi cómo el sargento mató al señor de ochenta años, porque dijeron que era un informante. A mí me maltrataron y me golpearon. Ya me puse en otro tipo de plan y el capitán Lara me hizo volver a aterrizar, pero me dijo, estamos en guerra y vos optaste por un bando y te fuiste con ese bando. Entonces una cosa te voy a pedir

yo, es cierto te maltrataron, te golpearon, nosotros creíamos que eras uno de ellos, es más hay gente en San Salvador que sigue creyendo que vos sos uno de ellos.

Te voy a pedir una cosa, aquí te hemos respetado, se te ha respetado, te hemos dado de comer, se te ha oído, se te han hecho ofertas y propuestas que tú no has aceptado, entonces quedémonos tranquilos y en paz con nuestras conciencias tú y yo en ese sentido. No, le dije al capitán, yo a ese nivel no he tenido nada que ver, bueno me dijo hasta aquí llegamos, querés una cerveza, querés una Coca-cola, querés comer, yo le dije no, no quiero nada, me metió de nuevo a la bartolina y cabal al medio día llegaron dos tipos, que eran de la sección de investigación política de la policía de Hacienda, entonces me metieron a una Cherokee, con todo y cámara, materiales y todo, y me tuvieron once días en la policía de hacienda.

Y todos los días era la misma dinámica, cómo te llamás, qué andabas haciendo, quién te llevó, por qué te llevó, le tenés amor a la vida. Sin querer me mantuve en la misma posición, me llamo fulano de tal, llegué, estoy haciendo esto, estoy haciendo lo otro, adónde vivís, no le podía decir dónde vivo, era todo una dinámica. Me tenían en un baño, en una oficina.

Hasta que a los once días, yo no sabía esto, había mucha presión de la prensa afuera. Se había comenzado a organizar el sindicato. Mirá cómo son los cosas de irónicas, porque cuando a mí me traían, que subimos a la carretera, pararon un bus y toda la cosa para llegar a San Vicente. Un vecino mío, estaba en un lugar donde se acostumbra parar a comer carne asada, entonces, él se detuvo ahí, iba para San Miguel, pero se detuvo porque le dio hambre, como a la una de la tarde, y él que estaba comiendo y de repente mira que para un bus, que se bajan un montón de soldados, a subirse a un camión y de repente en medio de la fila, me mira a mí, y dice, mirá a Francisco, es él, no es él, si, no y comienza así, se regresa de San Vicente y le dice a mi mamá, Francisco anda trabajando, desde cuándo, se fue hace tres semanas, cuatro semanas, le dice, yo creo que

lo vi así y así. Ella le avisa a mi exesposa, que le avisa a mis amigos de prensa y bueno ellos dicen, denunciémoslos.

Ellos comienzan a denunciar, yo todo esto no lo sabía, entonces claro como la información que tienen ellos, es que me vieron en San Vicente, se van a meter al cuartel de San Vicente y comienzan a preguntar.

Se da una cosa irónica, que después se destapó con los años, atando cabos. No sé si has oído hablar de Susan Maiselas, que hizo fotografías en Nicaragua, entonces Susan, en una de sus entrevistas al coronel Majana, que era el jefe de la Junta, le hace la pregunta directa. Él le sugiere que sí, que no se preocupen, que yo estoy bien, pero que me estoy recuperando. Entonces ahí comienzan a atar cabos y dicen no, no hay otro lugar, la policía de Hacienda y se van a meter a la policía de Hacienda y, sabemos que aquí está, y nos han dicho que aquí está.

A todo esto, yo me había puesto medio esquizofrénico, me tenían esposado, amarrado, con la camiseta vendado, sentado en una silla, no comía, no me daban de comer, y la misma dinámica, hasta que un día me agarró histeria y le dije al tipo que me hablaba, sabes qué, matame.

Qué es lo que me hace recapacitar, que el mismo tipo inmediatamente me detiene, y dice está loco éste, que le pasa que se va a morir, y le dice el otro es que a éste no le han dado de hartar, no jodan, que coma, entonces me llevan, y me sientan de nuevo en el baño y de repente, diez minutos después se abre la puerta, me ponen una bandeja, me quitan las esposas, me desamarran, para que pueda comer frijoles sancochados, huevo duro, una tortilla, arroz, café.

De repente estoy desaforado comiendo y digo, bueno, como que siempre me ofrecen matarme, este tipo se preocupa por mí, sí voy a morir, qué pasó. Al siguiente día me calmé, la misma dinámica, cómo te llamás, qué hacés, no te digo nada, no te digo nada, ya lo sabés, ya te lo dije. Luego entra un tipo y dice, vos has estado molestando y querés dar una conferencia de prensa, está bien vas a te-

ner tu conferencia de prensa. Te van a traer una rasuradora, te bañás y te preparás. Y le digo está bien, no hay problema. Por favor no mires a nadie, mirá siempre hacia abajo, es por tu seguridad.

Me rasuro todo, al rato llegan y me vendan, pero como voy con la camiseta, me vendan con un plástico, a mí me sacan y voy viendo todo en color anaranjado, y era una oficina, había dos escritorios de este lado, la puerta aquí, el baño justo así en frente, a mí me tenían siempre en el baño, yo siempre oía de noche como que movían algo y era el escritorio que estaba aquí, y que lo ponían por si yo me quería escapar.

Me sacan a un pasillo, veo la cancha, y digo estoy desubicado, cuál cuartel es, yo creí que era la Guardia Nacional, de repente llegamos a una salita y me sientan y me quitan la venda, de repente había una cámara en frente, a esta distancia, y veo a un camarógrafo del canal que yo conocía. El tipo inmediatamente cuando me ve, se esconde y se sale, y regresa con una peluca anaranjada y con unos grandes anteojos. Y me dijo, diay hermano disculpá, pero trabajo es trabajo. Entonces me siento y comienza a preguntarme lo mismo, que me preguntaban, sin la parte de entrada y la parte final de que le tenés amor a la vida.

Luego me trasladan a la bartolina, esto te va a encantar porque es de película, imaginate cuatro metros por seis metros, húmedos, de paredes de adobe, con una banca de cemento a este lado, y la otra banca de cemento a este lado, hacia el fondo, y al fondo un chorro a esta altura, un orificio para orinar y defecar. Con una puerta, reja, reja, reja, entro y andaba una pierna inflamada, totalmente tonto, vuelvo a aterrizar, estoy preso. Me siento en la pared y me quedan los pies en la pared blanca encalada, y había un gran corazón pintado ahí y decía, “aquí estuvo Grijalva por una puta”.

Era la celda de castigo de los policías o de las redadas que ellos hacían. Ahí ya era la tarde, el guarda que me estaba cuidando, me regala un poco de café en esos vasos de Coca-cola, me pasa un pedazo de huevo. El siguiente día: pasa toda la tarde y llega un tipo que me llama por mi nombre y le digo si yo soy, se abre la puerta de

la bartolina y junto a la bartolina hay un escritorio y un pupitre, entonces me lee todos los cargos, me dice que yo voy a ser remitido a un depósito penal porque estoy acusado de elaborar materiales que desinforman lo que está pasando en el país. Bueno, eso es lo básico, firmá.

No, le digo, yo quiero leer todo, firmá, te querés ir, firmá. Firmé. Eran las cinco de la tarde, más o menos, me vuelve a dar miedo, no sabía al final qué había firmado, aparte de esa cita que él me había hecho, al final de la tarde, llegan, se manejaban por parejas los guardias nacionales, y los policías de hacienda, llegan dos parejas, a buscarme, me amarran de nuevo, y dicen llevémoslo, pero luego dicen, cómo vamos a llevarlo en ese pick up, si ése es de los masuchos, si éste es de los gruesos. Piden una unidad blindada para llevarme, entonces desfilo por todo San Salvador hasta Santa Tecla, en una unidad blindada, así con una ventanita aquí, las botas de un tipo aquí, y voy viendo todo, veo el redondel del Reloj de Flores, la Constancia, el centro, el mercado, el cuartel, voy viendo. Porque me llevan aquí si yo ya firmé. Yo esperaba que me dijeran váyase...

De repente comienzo a ver cafetales. Cuando comienzo a ver cafetales me asusto, y digo no, no, aquí pasa algo malo, la mente comienza a traicionarte, entramos de nuevo en ciudad, sí, sí, aquí está, giramos, entonces cuando yo veo Penal de Santa Tecla.

Bueno me quedo ahí, la orden decía eso, que yo estaba en calidad de depósito mientras se realizaba el juicio. No te voy a aburrir más, el juicio no se realizó por varias razones. Primero porque la prueba, que era la cámara, ya no existía. La cámara la volvieron a comprar. El testigo estaba muerto, había muerto en un enfrentamiento con la guerrilla. Y luego, el otro elemento era de que había tal revuelo, se había armado tal revuelo a nivel de prensa, de que al final todo el mundo negó que me habían capturado, todo el mundo había negado tener participación en atentar contra un periodista.

Lo irónico, que es también realismo mágico de estos países nuestros, es que mi exesposa pone la denuncia en el Ministerio de Jus-

ticia y pone un habeas corpus y toda la cosa. Te hablo de que yo llego al penal el 11 de noviembre de 1980, y que el hábeas corpus, llega al penal en abril del siguiente año, a verificar que yo estaba ahí, cuando llegan van a verificar que yo estaba ahí, piden la nota de remisión sobre qué cargos, entonces ya no existía, yo estaba dentro, estuve nueve meses y medio. Entonces llega el habeas corpus de investigación, los jueces llegan en abril al penal y como se había armado un gran pleito, dentro del penal no existía ningún papel de remisión, un papel que yo había visto que entregaron, que decía que me dejaban en calidad de depósito a fulano de tal, había desaparecido.

Bueno no hay papel, no hay remisión, quién lo mandó, van a la policía de hacienda y dicen no conocemos, nunca lo hemos visto, bueno dicen que fue en San Vicente, ¿quién nosotros?, nosotros jamás lo hemos visto, entonces al final un tribunal determina en julio del 81 de que no hay causas legales. O sea, la figura jurídica es, yo quería tomarme unas vacaciones, y por mi propia voluntad entré ahí. No había ninguna acta de remisión, nadie se hacía cargo de nada.

Salgo, pasa un tiempo, la situación se había agudizado, un hermano mío muere en esa época y mi papá también y a mí me agarra como la onda de que yo qué voy a hacer. Entonces, yo voy a regresar, yo quiero regresar, pero quiero hacerlo yo solo.

Entonces me fui para Guazapa, en agosto de ese año, y comencé a tomar fotos, andaba mi camarita super 8, mi cámara fotográfica, mi grabadora. Yo ya andaba en mis rollos, te digo, sufrieron conmigo, porque me cansaba, era un desastre, como militar y como guerrillero, pero sí con una serie de cualidades y capacidades que, obviamente en ese medio, en ese entorno, eran ricas, algo muy diferente y de repente me convertí en el sacaclavos.

Y el pleito que se daba entre los políticos y los militares, entre la guerrilla. Y entonces, que tenés que tener una estructura como tal. Y comienzan a mandar mensajes de que tengo que presentarme porque tienen que asignarme nuevas tareas. Yo no me voy para

ningún lado, yo aquí estoy bien. En ese ínterin, a mi ex esposa la habían detenido. La información que a mí me llega es que a ella la habían desaparecido y a mis hijos también, que yo ya no tenía familia. Entonces para qué voy a querer volver yo.

Pero un día me dijo el mayor Cipriano, me dijo que tenía órdenes directas de Cayetano Carpio de que a mí me ponían a la orden de Propaganda. Ya no puedo hacer nada, es el comandante en jefe, vos te vas.

Al final me vinieron a dejar a San Salvador. Cuando llego, es como cuando salís en la tarde del cine, como encandilado. Yo ya me sentía clandestino totalmente. La historia era cerrar los ojos para no saber dónde estás. Pasamos justo enfrente de la casa de mi mamá. Me iban a bajar en mi propio vecindario. Me bajan, me encierran en una casa. Me voy a Guatemala. Me voy a un hotelito, para subirme a un avión para Managua y llego a Managua. No puede entrar a Nicaragua, porque descubren que mi documento es falso. ¿Quién sos? Hablá al número tal y deciles que estoy aquí. Ok, te están esperando afuera. Me llevan a una casa por la UCA, me dicen, bienvenido, éste es tu local.

Se abre una puerta y sale Carlos Álvarez en calzoncillos. Al siguiente día en la mañana, amanecí solo. Limpié la casa, luego llegó Lola y luego Alba, una tica, y Carlos, y Toño Lemus, Julio y bueno todos ¡bienvenido! Aparece de nuevo Edmundo, tenemos reunión en la comisión y me dicen que me nombraron responsable del Instituto de Cine.

Pero el combate final seguía pendiente…

Otros filmes del ICSR

El Salvador, el pueblo vencerá fue un éxito internacional y el Instituto creció como un aparato organizado, con capacidad de manejar gran cantidad de fondos, lo cual posibilitó la continuación de la producción. El siguiente filme realizado fue *El*

camino de la libertad, basado en la construcción de los Poderes Populares Locales (PPL) en las zonas bajo control guerrillero. El filme muestra la organización de la gente en su propio ejército, así como la preparación del armamento casero y otros elementos de la vida cotidiana en las zonas liberadas por la guerrilla. Así, vemos los talleres de costura y zapatería, el desarrollo de la agricultura para autoabastecimiento de alimentos; la formación de escuelas populares; la alfabetización de los combatientes y la instrucción de los niños que viven en los campamentos; el establecimiento de los hospitales de campaña y el impulso de la medicina popular: "Con nuestra unidad de filmación en el interior del país y con una unidad de refuerzo en el exterior, captamos la vida íntima y rica de los combatientos y pobladores, los seguimos en su proceso de transformación".[25]

Otros temas fundamentales tratados por los documentales del ICSR son el papel de la mujer en la Revolución, la participación de la Iglesia, la solidaridad internacional y las elecciones. *La mujer salvadoreña en la revolución* (1982) es un documental que, como su título indica, muestra el aporte de la mujer en la lucha y la importancia de su presencia para el desarrollo de una nueva sociedad. El filme da testimonio de cómo van cambiando las estructuras sociales y los esquemas de pensamiento respecto a la problemática de la mujer en una sociedad en construcción, con todos los conflictos que este proceso implica:

> La comandante Isabel, de 29 años, segunda jefe del Estado Mayor de un frente de guerra, relata la reacción de los combatientes: "Y llegué al frente [...] y yo era el segundo jefe, y entonces los compañeros [hombres] protestaban, y dijeron que ellos a una mujer ni se le cuadraban [hacer saludo militar]. Decían que cómo podía ser posible que una mujer fuera su jefe; y muchos de ellos prefirieron mejor hacer otras tareas. Entonces, yo tuve la ayuda y el apoyo del co-

> ronel jefe, Ricardo, y de todo el Estado Mayor que tomaron algunas medidas; por ejemplo, se me cuadraban los oficiales ante la tropa y entonces la tropa comenzó a observar que efectivamente había respeto a una oficial. Además se me mandó directamente a jefear una tropa en algunos combates con el enemigo. Allí fue donde terminé de ganarme el respeto y el cariño de los combatientes".

La participación de la Iglesia (1982) es un documental en video sobre la situación política y militar en El Salvador en 1982. Hay entrevistas al obispo de San Salvador, Monseñor Rivera y Damas, y las imágenes relatan la vida cotidiana y la labor de concientización y organización de la "iglesia popular" en las zonas bajo control revolucionario. El padre Rutilio, quien se había incorporado a la lucha, explica sus motivaciones y habla de los sufrimientos del pueblo.

Elecciones en El Salvador (1982), también en video, empieza con un breve panorama de las dificultades materiales que el pueblo salvadoreño ha tenido que enfrentar en la vida cotidiana. La importancia del filme radica en el testimonio que allí se registra del comandante Marcial, Salvador Cayetano Carpio, fundador de la guerrilla: "las elecciones históricamente han sido una farsa, durante cincuenta años no han habido elecciones honestas, los que votan es por miedo de la represión del régimen militar que rige al país [...]".

Nos apoya un continente (1983) mezcla el cine de 16 mm con el super 8 y trata el tema de la solidaridad internacional hacia la revolución salvadoreña. Por último, *Crónica de una crisis* describe cómo, desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, las potencias europeas —España, Francia e Inglaterra— se disputan la hegemonía del área centroamericana y del Caribe. Sus recursos naturales y su importancia geopolítica son las causas fundamentales del conflicto.

Como vemos, todos los temas están relacionados directamente con la coyuntura de guerra que existía en el país, así

como con el sueño de la construcción de un mundo mejor. El cine salvadoreño de la guerra es un discurso eminentemente optimista. Es un cine de la utopía, del lugar ideal, especie de paraíso levantado en medio de la muerte.

El final del cine de la guerra

El cine salvadoreño de la Revolución, como casi todo el centroamericano, tuvo que buscar salidas alternativas para su difusión. Las salas de cine comerciales, salvo contadísimas ocasiones, han estado vetadas para las cinematografías nacionales. No obstante, las cintas de este momento histórico quizá fueron las que mayor difusión e impacto han tenido a nivel internacional, gracias a una red de comités de solidaridad en el exterior que la distribuían en festivales, así como a los premios que se obtuvieron en dichos certámenes.

Las películas del ICSR se mostraron en ciudades, aulas universitarias, sindicatos y, más tarde, se llevaron a aldeas y lejanas poblaciones. Se creó, entonces, una red de cine móvil, como se había hecho en Costa Rica y en Nicaragua, siguiendo el modelo cubano:

> Se inician entonces las primeras proyecciones de cine móvil popular en las zonas bajo control guerrillero. Estas primeras proyecciones son un suceso sin precedentes, el público es numeroso y se logra una amplia participación en vivo de los espectadores. [...] la población va viendo caras conocidas, lugares, hechos y circunstancias; de la curiosidad se pasa al razonamiento, de la emoción a la reflexión, de la alegría a la esperanza por el futuro apresado en el celuloide.[26]

El interés por el cine creció y aun cuando las circunstancias de proyección eran pobres, el pueblo estaba interesado en asistir a su propia historia:

> un día teníamos proyección en un caserío y al día siguiente teníamos programada otra proyección en un lugar distante y había que marchar a pie hasta allá; la primera proyección fue un suceso inesperado y cuando al día siguiente salimos, una buena parte de la población local nos acompañó. Este fenómeno se repitió día tras día. Una semana más tarde, el público que en el primer día era de algunas decenas de personas, ahora era de unos seiscientos espectadores. Habíamos introducido en los caseríos de las zonas controladas un instrumento mágico, una especie de flauta mágica que produjo un cortejo detrás de nosotros [...] era el cine popular, nuestro pueblo identificado con el arte [...].[27]

El fenómeno es contagioso para la sociedad, que sigue el "invento mágico" de pueblo en pueblo, de caserío en caserío. Sin embargo, este cine no continuó. El ICSR dejó de funcionar a partir de 1983, por varias razones. Para Miguel Huezo Mixco, un factor clave fue la falta de visión en torno al futuro del cine: "La estructura salvadoreña, que era la estructura logística nuestra y financiera, no fue capaz de preparar cuadros cinematógrafos que vinieran a trabajar. Nosotros pasamos diez años dándonos bala, y nos faltó visión".[28]

Pero, sin duda, y el mismo Huezo Mixco lo reconoce, lo que condenó al Instituto fueron los problemas internos del FPL, provocados por la muerte de Marcial (Salvador Cayetano Carpio), uno de los dirigentes más importantes de la organización y quien consideraba que el cine era fundamental. Como dice "Jaime" en relación con su salida del ICSR:

> Internamente en el FPL se estaba viviendo una confusión política, y llegó un momento en que la situación se puso bien tensa. Manejamos, entonces; que mi salida se dio por conveniencias mutuas. Yo no quise seguir al frente del Instituto. Pongamos que las nuevas condiciones dañaban mi integridad. Cambiaron muchas reglas del juego, después de abril del 83. De los sucesos que se dieron entre





Guatavo en la Filmación de la Carta de Morazán (1982), producido por el Sistema Radio Venceremos

Guillermo Escalón filmando Morazán en 1980.

> la organización, yo ya no quise seguir. Por ironías de la vida, yo ya estaba afuera [...].[29]

Otro factor del fin del proyecto fue la intolerancia dentro de la organización, ya que mientras los guerrilleros llevaban una vida muy disciplinada, el grupo del ICSR tenía muchas libertades.

La producción del Sistema Radio Venceremos continuó un poco más de tiempo, hasta 1988, cuatro años antes de la firma de los acuerdo de paz. Según Escalón: "No se dejó de hacer cine por decisión política, [el motivo] fue más pasional que político, la gente se desinteresó y se desencantó del proceso, sobre todo la gente que estaba trabajando en las artes".[30]

Para este cineasta, el problema fundamental del cine de la guerra fue que no pudo verse realmente en El Salvador: "Fue un 'producto de exportación' destinado a colectar fondos y simpatías hacia el proceso revolucionario y no dejó estructu-



Carlos Henríquez Cosalvi "Santiago" entrevistando para Radio Venceremos.

ras ni capacitó a personas que pudieran darle continuidad al cine documental después del conflicto".[31]

En efecto, en 1984, Pablo Luers,[32] colaborador del ERP, organizó una oficina de distribución y enlace con todos los movimientos de solidaridad. Así nació "El Salvador Video Project" (Proyecto de Vídeo y Cine de El Salvador), que funcionó gracias al apoyo de un grupo de estadounidenses que producía y distribuía cine documental y que vendía las películas a las estaciones de televisión europeas y estadounidenses. Esto permitió una importante difusión del audiovisual salvadoreño en el mundo pero, por el contrario, la distribución interna fue precaria y los filmes no fueron exhibidos a la sociedad salvadoreña en su conjunto.

Más de una década después, Santiago, el loco venezolano que llegó a armar una estación de radio en plena clandestinidad y que logró ponerle una "trampa al gato", en medio del desangre de la guerra civil, es hoy en El Salvador de la posguerra el director del Museo de la Palabra y de la Imagen, donde

se encuentran resguardados muchos de los negativos y de los *videotapes* de la cinematografía salvadoreña de la guerra:

> La idea surge desde la época de Radio Venceremos cuando nosotros, conscientes de que toda esta historia política que se estaba viviendo había que documentarla y guardar la memoria, empezamos a guardar todas las transmisiones de la radio, que están ahí, y guardar fotografías. Ahí nació la idea, como de guardar la memoria histórica de un momento importante en la vida del país. Firmados los acuerdos, empezamos nosotros a rescatar materiales. Nadie se preocupó por los archivos, es lo último. Entonces, fue una gran lucha sacar de los depósitos subterráneos en las montañas, materiales, fotografías, o recoger lo que había en las oficinas de Managua, México, Nueva York.
>
> En Nueva York funcionaba lo que tenía que ver con el cine. Había una oficina que era como la oficina de Radio Venceremos. Sacar los negativos fue una gran lucha. Hasta hace poco con Guillermo [Escalón] logramos sacar los negativos de las producciones que se hicieron durante el conflicto, ligadas al ERP.[33]

Santiago no solo logró recuperar los archivos del SRV, sino también los del ICSR, que estaban abandonados en el cuarto de una radio. Hoy, gracias a este archivo, está registrada en imágenes la década más sangrienta de la historia salvadoreña.

Centroamérica fuera del mapa cinematográfico

A 25 años del triunfo de la revolución sandinista —la última gran insurrección de Latinoamérica— nos preguntamos si sólo somos un eslabón más en una coyuntura —la que enfrentaba al socialismo con el capitalismo— y nuestro “auge” cinematográfico únicamente fue un efecto de lectura en este momento histórico.

Hemos revisado las décadas de efervescencia y revoluciones —de sueños y de cine— en Centroamérica. Panamá realizó una cinematografía de afirmación de su soberanía. Nicaragua registró desde la euforia revolucionaria hasta el espectro de la guerra y El Salvador imaginó, en sus filmes, una sociedad más justa. Costa Rica también se unió a la corriente del documental social con un importante desarrollo de su cinematografía. No obstante, poco de lo que se construyó entonces se mantiene en pie. Acaso, ¿fue un espejismo?

En los primeros diez años del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, que se realiza en La Habana, Cuba, se presentaron 84 producciones centroamericanas —la mayoría provenientes de Nicaragua— y 83 producciones sobre Centroamérica, sobre todo la revolución sandinista. Directores de Australia, Unión Soviética, Suecia, Dinamarca, Finlandia, Francia, Italia, Alemania, Austria, Hungría, Inglaterra, Holanda, España, Canadá, Estados Unidos, México, Cuba, Chile y Argentina realizaron documentales y ficciones en cine sobre los conflictos centroamericanos. Estas producciones comprendían desde pequeños reportajes de cineastas independientes hasta grandes producciones comerciales como *Salvador* (1985), de Oliver Stone y *Walker* (1987), de Alex Cox.

Sin embargo, con la paz, de nuevo se desapareció de las primeras planas de los diarios —salvo por algún desastre natural— y de la cinematografía internacional. Si en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de 1984 se presentaron 18 filmes, de o sobre Nicaragua, diez años después, en 1994, no había un solo corto sobre el tema.

Otra constatación que nos lleva a pensar que sólo somos percibidos como “región-noticia” son los premios que recibieron las producciones audiovisuales centroamericanas durante los años del conflicto. En la época de la guerra fría, las cinematografías panameña, costarricense, nicaragüense y salvadoreña, recibieron múltiples premios internacionales,

no obstante, la mayor parte de dichas distinciones provenían de festivales pertenecientes a países del bloque socialista. A partir de los años noventa, se reducen significativamente los premios a la producción audiovisual del área y como tema parece que nos agotamos también.

Centroamérica desaparece del mapa de la guerra y también del de la cinematografía. Después de la tormenta… el video, la ficción y la calma.



Tercera parte





Tercera parte

Cine y video en Centroamérica hoy

la urgencia de construir otras formas de hacer imágenes, donde el potencial de lo real y lo imaginario de nuestra cultura pueda, por fin, como la identidad, surgir desde su propia cosmovisión.
Alfonso Porres, Guatemala

Tengo una herencia que recibí de Sami y me siento comprometido, obligado a transmitirla y a formar gente.
Francisco Andino, Honduras

El cine sobrevive sólo si además de dinero y equipo, hay oficio, y además de oficio, insomnio e ideales y, además de ideales, corazón. El cine se hace con ansiedad, como probablemente todas las artes.
Hilda Hidalgo, Costa Rica

Con la paz en Centroamérica, el apoyo que ofrecía el Estado al audiovisual disminuyó o se suspendió y la producción recayó, nuevamente, en los productores independientes. Éstos se dedican a la publicidad o a la realización de documentales educativos, apoyados, generalmente, por la cooperación in-



Terco producciones es un grupo independiente que ha impulsado fuertemente el audiovisual en Honduras.

ternacional. No obstante, en medio de las dificultades económicas también se logran producir obras personales, tanto en ficción como en documental o en híbridos de ambos.

Una nueva agenda surge y se abordan temas como la posguerra y los procesos de paz. Hay un creciente interés por la recuperación de la memoria histórica y las nuevas condiciones políticas permiten abordar temas hasta entonces considerados como tabúes, entre los que se encuentran las masacres a indígenas en Guatemala y Honduras. La historia se revisita y surgen nuevas interpretaciones de algunos mitos oficiales, sobre todo en torno a la excepcionalidad democrática de Costa Rica. Asimismo, se revaloran personajes históricos y de la cultura, especialmente la popular, y la música aparece como un elemento fundamental en la comprensión de la multiculturalidad del istmo, especialmente en Panamá.

También se producen trabajos sobre etnias hasta entonces marginadas de la imagen y de la historia en general: los in-

dígenas, los garífunas y los misquitos toman muchas veces la palabra en los documentales y ficciones que se realizan. De igual modo, se producen muchos filmes sobre la mujer y sus diversas problemáticas, sobre el tema ambiental, así como en torno al problema de las fronteras y las migraciones.

Las mujeres realizadoras ocupan un lugar de relevancia en la región, con temáticas y escrituras cinematográficas con un sello personal, y muchas han sido reconocidas con premios internacionales.

Si bien el documental sigue siendo el género predominante en la cinematografía regional, la ficción se perfeccionó paulatinamente perfeccionando, tanto mediante cortometrajes —adaptaciones literarias, videos musicales y otros— como con algunos largometrajes realizados en los últimos años y que intentan colocar nuevamente a Centroamérica en el mapa de la cinematografía internacional.

ENTRE LA PAZ Y EL DESENCANTO

En 1988, el camarógrafo nicaragüense Frank Pineda realizó su primer cortometraje de ficción: *El hombre de una sola nota*. En blanco y negro y con una estética sencilla, la cámara de Pineda, acompañada sólo por la música, sigue la travesía de un hombre común y corriente. No sabemos quién es, qué hace o adónde se dirige. Durante el recorrido, presenciamos una ciudad destruida, imágenes de violencia, de represión, de miedo. El hombre llega a un edificio y descubrimos que ha atravesado la ciudad derruida para integrarse a una orquesta sinfónica, de la cual es el ejecutante de una sola nota musical.

El filme, aun cuando fue coproducido entre Incine, la productora estatal sandinista, y Alba Films, una empresa privada, se puede considerar la primera producción independiente del cine nicaragüense y marca una nueva etapa en la cinematografía centroamericana.

El hombre de una sola nota es también la metáfora de la necesidad creadora del ser humano y, en particular, de los artistas centroamericanos. Más allá de la guerra, de la destrucción y la muerte, de los dictadores y los corruptos, de los desastres naturales y de todas aquellas aristas de la realidad que se escapan a los estereotipos y encasillamientos, los creadores audiovisuales de Centroamérica han continuado produciendo imágenes

Dos años después de *El hombre de una sola nota*, el 25 de febrero de 1990, Violeta Barrios de Chamorro llegó a la presidencia de Nicaragua, derrotando a los sandinistas, en parte gracias a su imagen de madre y abuela. En una sociedad profundamente machista, la “mujer” prometía la vida, al eliminar

el servicio militar obligatorio. La guerra civil y el bloqueo estadounidense habían tenido un efecto devastador sobre la economía nicaragüense y doña Violeta llegó con voluntad de reconciliación: su gobierno logró, en pocos meses, el desarme de la contra y la paulatina reducción del ejército sandinista.[1]

En El Salvador, la ofensiva lanzada contra la ciudad de San Salvador, el 11 de noviembre de 1989, evidenció la fuerza que aún tenía la guerrilla y mostró que la única salida al conflicto era la negociación de la paz.[2] Si bien las conversaciones entre las partes se habían iniciado desde 1984, no fueron definitivas hasta el 4 de abril de 1990, con la firma de un acuerdo bajo los auspicios del secretario de la ONU, Javier Pérez de Cuéllar. En adelante, el proceso fue irreversible y los acuerdos de paz que pusieron fin a la guerra civil salvadoreña se firmaron en el Castillo de Chapultepec, en México, el 16 de enero de 1992.

El caso guatemalteco siempre ha sido el más complejo de la región. La búsqueda de un acuerdo de paz fue iniciado por el presidente Vinicio Cerezo, en 1987, sin embargo, no fue definitivo sino hasta 1996, bajo el mandato del presidente Alvaro Arzú, quien redujo el aparato militar. El 29 de diciembre de 1996 se firmó en la ciudad de Guatemala el fin de una guerra civil de 36 años, la cual había dejado un saldo de cien mil muertos y cuarenta mil desaparecidos. Ésta fue, sin duda, la lucha armada más cruenta de toda la región.[3]

Por otra parte, durante toda la década de los ochenta existió el "fantasma" de la invasión estadounidense a Centroamérica; no obstante, cuando ésta se produjo fue en Panamá y por razones diferentes al conflicto bélico del istmo. En una operación militar denominada Causa Justa, unos veinte mil soldados estadounidenses desembarcaron la noche del 20 de diciembre de 1989 con el pretexto de proteger la vida de ciudadanos de su país después de una serie de incidentes en los que murió uno de ellos. Sin embargo, el objetivo funda-

mental y declarado del operativo fue la captura del general Manuel Antonio Noriega, quien había sido acusado en Estados Unidos de narcotráfico internacional.[4] Desde entonces, Panamá desmanteló su ejército y se quedó, como Costa Rica, sólo con una policía civil.

A partir de estos cambios políticos y militares, todas las sociedades centroamericanas se han ido transformando. Después de una década de guerra civil, el poder que hasta entonces ostentaban los militares ha sido paulatinamente desplazado a dirigentes civiles. Las fuerzas guerrilleras se convirtieron en partidos políticos y las luchas se trasladaron al campo electoral. La región inició un proceso de consolidación de la democracia representativa.

La importancia del Estado como aparato generador de trabajo disminuyó y las migraciones dieron lugar a verdaderas zonas metropolitanas, mientras las comunidades de inmigrantes se convirtieron en una significativa entrada económica para sus países de origen.[5] Los índices de violencia y criminalidad aumentaron, entre otras razones, por la proliferación de armas.

El audiovisual de la región, una vez más, dio cuenta de todos estos cambios políticos y sociales.

Los caminos de la producción independiente

Las estructuras estatales que permitieron realizar cine durante los años setenta y ochenta en Panamá, Costa Rica y Nicaragua fueron paulatinamente desmantelándose —como fue el caso de Incine— o disminuyendo sus funciones a la mínima expresión —GECU y CCPC—, debido a la reducción de sus presupuestos y, sin duda, a la falta de interés —y de visión— de los Estados nacionales para apoyar la cinematografía como un instrumento clave en la construcción identitaria.

El audiovisual volvió, como en sus inicios, a la producción independiente y muchos cineastas —veteranos y novatos— formaron empresas para producir diversos tipos de obras audiovisuales. Es el caso de Solocine, Praxis Video, Sigmavision, Latino Estudio, Mecosta, Luna Films, Camila Films, Kandil, La Mestiza, Novo Film & video, Terco Producciones, Latica de Película, Taxi Films, 24 x Segundo, Alicia Films, ProArt, entre otras empresas, grandes y pequeñas. La mayor parte de éstas cuentan con poca infrastructura, como es el caso de la formada por María José Alvarez y Martha Clarissa Hernández, en Nicaragua:

> Nuestra asociación ilícita para delinquir a favor de la cultura nicaragüense inicia en 1990. Nos conocemos desde los ochenta, porque ambas formamos parte del equipo que fundó el Instituto de Cine Nicaragüense (Incine). Comenzamos a trabajar a partir de los ochenta, haciendo cine. Nos volvimos independientes en 1989 con un proyecto en la Costa Atlántica. [...] A partir de ahí, se forma de nombre lo que se llama "Luna Films" que somos Martha Clarissa y yo, un fax, un teléfono, el carro de ella, un proyector y la inteligencia creativa.[6]

Muchas de estas empresas producen documentales institucionales, ficciones y trabajos para la televisión, sin embargo, la mayor parte de la producción que se realiza sistemáticamente en Centroamérica es la publicitaria. Como señalaba Víctor Vega, uno de los productores publicitarios más exitosos del medio centroamericano:

> Costa Rica es un mercado pequeño pero auténticamente inflado. Nuestra capacidad de consumo es sencillamente exorbitante. En este país se vende de todo, no importa lo caro que sea y todo necesita publicidad, porque es un país altamente mediatizado en sus estructuras de comunicación. [...] En Costa Rica hay sesenta agencias de publicidad que manejan un volumen de veintinueve mil millo-



Víctor Vega fue uno de los más prestigiosos documentalistas y realizadores publicitarios de Costa Rica.

> nes de colones al año; de esos veintinueve mil millones de colones casi la mitad va a dar a catorce canales de televisión que aceptan publicidad pagada. Se hace publicidad de seis mil seiscientas marcas de productos y, de éstas, tres mil se anuncian por televisión. Aunque las cifras vienen en descenso, cada mes salen al aire no menos de doscientos mensajes publicitarios nuevos, de los cuales, más o menos cien tienen una producción profesional.[7]

Si bien Costa Rica es uno de los países en que el mercado publicitario se ha desarrollado más, cinestas de variados orígenes han tenido que asumir dicha labor como medio de subsistencia. Ha sido el caso del hondureño Sami Kafati, del guatemalteco Luis Argueta, de los costarricenses Víctor Vega, Antonio Yglesias y Mauricio Mendiola o del panameño Luis Franco, para nombrar sólo algunos.

No obstante, a estos grupos se unió una generación que hemos denominado "videocineastas", muchos con estudios for-

males en cine y video, la mayoría provenientes de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, Cuba. Los centroamericanos graduados en dicha escuela ya suman medio centenar, entre técnicos de varias disciplinas y realizadores propiamente dichos. Algunos de ellos son los guatemaltecos Rafael Rosal, Otto Gaytán y Julio Molina; los honduereños Nolban Medrano, Servio Tulio Mateo, Elizabeth Figueroa, Francisco Andino, Gina Ortega e Hispano Durón; los salvadoreños Douglas Norman y Natividad Jaén; los costarricenses Luis Naguil, Gabriela Hernández, Rogelio Chacón, Felipe Cordero, Hilda Hidalgo y Ana Lucía Jiménez y los panameños José Luis Rodríguez, Carlos Aguilar y Ana Endara. También, en menor medida, otros cineastas han estudiado en escuelas de México, Argentina, Europa y Estados Unidos.

Por otra parte, algunas televisoras han sido sensibles a la producción nacional —Canal 48 en Honduras, Canal 13 en Costa Rica o Canal 11 en Panamá— y ciertas universidades[8] e instituciones técnicas poseen centros audiovisuales que apoyan de diversas maneras el desarrollo del cine y el video. Sin embargo, el verdadero motor de la producción audiovisual centroamericana, especialmente del documental, ha recaído en las organizaciones no gubernamentales y en la cooperación internacional. Entidades como HIVOS de Holanda, la Unión Europea, la Cooperación Española, la Embajada de Francia, la Cooperación Técnica Británica y USAID han contratado o apoyado trabajos audiovisuales sobre diversos temas, que no sólo han posibilitado la sensibilización de la población sobre dichas problemáticas, sino que han permitido el desarrollo del audiovisual.

Con la popularización del formato del *videotape* y gracias a diversos organismos internacionales, se crearon varias productoras educativas como Luciérnaga y Comunicarte en Guatemala, Luciérnaga en Nicaragua, Chirripó y CECADE en Costa Rica, entre otras. Alfonso Porres, de Luciérnaga en

Guatemala explica el proceso de constitución de su empresa productora:

> A mí me contrató una institución para crear un departamento de comunicación, junto con la cooperación alemana. Nos podían apoyar de una manera bastante limitada, con un salario para despegar independientemente. Desarrollé toda la estrategia de lo que es la institución, con tres áreas de trabajo: producción, la videoteca o la cuestión de la difusión y capacitación. Se desarrolló la producción por la misma necesidad de sostenibilidad, porque los proyectos de comunicación hasta ahora o desde el año pasado son importantes. Antes nadie les daba ninguna importancia. Nosotros seguimos funcionando sin financiamiento, a pesar de que somos una institución sin fines de lucro.[9]

Estas producciones han plasmado en imágenes una nueva agenda temática, relacionada con las preocupaciones de fin de siglo. Muchas veces, los cineastas han tenido que ingeniárselas para conseguir financiamiento, combinando las exigencias de la cooperación con sus intereses personales: "un cineasta tiene que hacer múltiples valladares, tiene que aprender el código, las claves del lenguaje de estas ONG para decirles que, no sé qué, que los objetivos, que esto, que aquello, cosas que uno no pone cuando escribe un guión".[10]

No obstante, gracias a estas iniciativas, el documental —e incluso muchas veces hasta la ficción— ha continuado un desarrollo en la región con temas como la pacificación, el rescate de la memoria histórica y las nuevas identidades, las etnias, la mujer, la violencia familiar o social, el sida, los adolescentes, las migraciones.

Los temas de fin de siglo

En las últimas dos décadas los temas han variado desde lo que podríamos llamar la "gran revolución social" o, como se decía entonces, el ideal de transformar la sociedad, a combates más particulares que, sin embargo, también intentan la construcción de un mundo más justo y equilibrado. Se pasa de una lucha social totalizadora, a una visión más fragmentaria —quizá más realista, también—, producto de la iniciativa de grupos más pequeños, como el movimiento feminista, el ambientalista, los indígenas, los negros.

Y así como los años sesenta y setenta fueron los de la revolución, la década de los noventa se perfiló más bien como una búsqueda de espacios para nuevos actores sociales que, hasta entonces, en medio de la "gran revolución", eran invisibles. Esto, aunado a la negociación de la paz y a un creciente interés por el rescate de la memoria histórica han evidenciado problemáticas nuevas o algunas no tan novedosas pero que por la violencia y la represión no habían podido ser discutidas. El documental ha sido el género idóneo para abordar estas temáticas de fin de siglo.

La posguerra y el rescate de la memoria histórica

Uno de los primeros intentos formales de realizar video documental de manera sistemática en Centroamérica —con el aporte de capital extranjero— y con temas de lo que hemos llamado la nueva agenda, fue el de Audiovisuales Chirripó,

afincada en Costa Rica, pero con una proyección de carácter regional.

Su director, Roberto Miranda, quien había realizado estudios formales de cine en Amsterdam, volvió a Costa Rica en 1978 y se integró al Centro de Cine, donde filmó material sobre la revolución nicaragüense. Posteriormente, con la colaboración de dos organizaciones no gubernamentales —de Holanda y de Suecia— fundó, en 1986, Audiovisuales Chirripó, no sólo como productora audiovisual sino como distribuidora y videoteca.

El tema centroamericano fue prioritario en la producción de Chirripó. En 1989, filmó el viaje del grupo escandinavo Gondwana —en *Imágenes de un encuentro*— por Costa Rica y Nicaragua, en un recorrido conjunto con su música por distintos pueblos y tradiciones musicales. Asimismo, realizó una entrevista a la defensora de los derechos humanos del pueblo indígena, *Rigoberta Menchú* (1989), en un documental realizado tres años antes de que se le otorgara el Premio Nobel de la Paz. En Honduras, Miranda realizó un documental sobre la reserva forestal más importante del país, *Mosquitia hondureña* (1992) y un filme sobre las mujeres campesinas indígenas, organizadas en proyectos de producción, *A imagen de Dios* (1992). De 1994 es un trabajo fundamental sobre el tema de la conciliación en El Salvador: *El Salvador, concertación y esperanza*, en el que se registran los acuerdos de paz, después de doce años de guerra civil y se contrastan las entrevistas a personajes relevantes, antes y después de la firma.

De entre los filmes de Miranda destaca *Monseñor Romero: el pueblo es mi profeta* (1995), construido a partir de entrevistas, tanto a personas allegadas al obispo —amigos de la infancia, asistentes, seguidores—, como a aquellos que abiertamente no comulgaban con su lucha o que simplemente no lo conocían. Para algunos —la mayoría— Romero merece ser canonizado; para otros, el cura alentó la violencia armada e in-

directamente fue responsable de la guerra civil que le costó la vida a ochenta mil salvadoreños. Contraria a esta opinión, la hermana gemela del mayor Roberto D'Abuisson, considerado el responsable intelectual de los Escuadrones de la Muerte, declara haber sido una ferviente admiradora del obispo.

Se combinan tomas de archivo de Monseñor en los pueblos, conversando con la gente, oficiando la misa, con imágenes del pueblo en los mercados, en la cocina, en las calles. También se incluyen secuencias de archivo de la guerra salvadoreña en contrapunto con el mensaje —voz en off— de Romero, alentando a la paz y al cese del fuego. Es impactante la secuencia en que se escucha la ya célebre homilía de Monseñor: "ante una orden de matar que dé un hombre debe de prevalecer la ley de Dios que dice no matar. En nombre de Dios, pues, y en nombre de este sufrido pueblo, cuyos lamentos suben hasta el cielo cada día más tumultuosos, les suplicó, les ordenó, les ruego, en nombre de Dios, cese la represión".

A la homilía sigue inmediatamente el sonido de un impacto de bala, más una serie de planos de detalle de un cáliz que cae al piso, de los pasos de un sacerdote y de los espacios vacíos donde Romero había habitado.

Se reproduce la noticia radiofónica de su muerte y el testimonio emocionado de uno de sus más importantes allegados, quien relata los últimos momentos de su vida. Un corrido anónimo que cuenta la historia de Romero e imágenes de El Salvador actual concluyen el filme.

También en Costa Rica, la labor del departamento audiovisual de la Universidad para la Paz, el Centro Gandhi, fue importante en el tema de la pacificación en Centroamérica, entre los años 1985 y 1990, al abordar el tema de los refugiados, la invasión a Panamá, el asesinato de religiosos en el El Salvador, por ejemplo.

En Nicaragua, aun antes de la derrota electoral del sandinismo, en 1990, ya se venía sufriendo un estado de desesperanza

ante la larga guerra civil. *El hombre de una sola nota* (1989), de Frank Pineda, muestra, como decíamos, el arte como salida en medio de la ruina y la muerte. La esperanza rota, la guerra civil y la revolución frustrada aparecen en algunos filmes —tanto de ficción como de documental— de estos años.

El mismo Pineda realizó su segunda ficción, *Betún y sangre* (1990), sobre el dolor de la guerra. Adaptación actualizada de un cuento de Rubén Darío, es la historia de un niño limpiabotas, Periquín, que con su trabajo ayuda a su abuela. Un día se encuentra con un capitán recién casado y su linda esposa, para quienes limpia zapatos y de quienes recibe dinero y cariño. La guerra está presente y por su culpa la pareja debe separarse. Periquín sigue al capitán a combatir a la contra y lo descubre herido de muerte. Regresa al pueblo a informar a la joven viuda y el filme cierra con el llanto desgarrado de la mujer, mientras Periquín le acaricia el cabello.

Un tema similar, el de la revolución olvidada a una década del triunfo, está plasmado en el documental *La sombra de Sandino* (1989), de Félix Zurita, el cual presenta a una joven francesa —Florence Jaugey— quien hace un recorrido por Nicaragua, siguiendo las huellas del legendario guerrillero. En Managua, las imágenes muestran las ruinas del terremoto y de la guerra y mediante imágenes de archivo se relata la vida del caudillo antiimperialista y los divesos momentos de la historia nicaragüense del siglo XX: la invasión estadounidense, la instalación de la Guardia Nacional, la dictadura de los Somoza, la fundación del FSLN por Carlos Fonseca Amador, el triunfo de la Revolución —muy brevemente— y la llegada de la contrarrevolución antisandinista.

La joven extranjera entrevista al comandante Tomás Borge, quien se refiere al personaje y a su visión política de la realidad nicaragüense. La joven hace un diario, toma fotos y atraviesa el país como turista, habla con los viejos que lo conocieron, en Ocotal, donde Sandino inició la guerra. Sin

embargo, las jóvenes generaciones ya no saben quién fue Sandino y lo confunden, creyéndolo combatiente contra el gobierno de Ronald Reagan. El filme presenta, entonces, a dos generaciones enfrentadas a una misma historia en la que Sandino, Lenin, Fidel Castro y la virgen María conviven.

La película muestra también la paralización de la actividad minera, el desempleo y los rostros angustiados de los trabajadores, así como el trabajo de las cooperativas y de las iniciativas de economías privadas. La cámara se introduce en el entorno laboral de las mujeres, en el mercado, donde se hacen las tortillas y la joven turista come, compra frutas, juega con los niños. El viaje continúa y llegar a la Costa Atlántica es atravesar una nueva frontera: otra etnia, otra cultura, otra música, otra religión. Se presentan los bailes y tradiciones del Caribe y, una vez más, aparece el tema de Sandino. Se relatan los abusos cometidos por los sandinistas en esta zona y cómo los misquitos luchan por su autonomía. De nuevo, se presenta la vida cotidiana, los deportes y los bailes, pero el filme consigna cómo poco tiempo después, Bluefields fue destruido por un huracán y la contra ataca nuevamente otro de sus pueblos. El documental sintetiza en una panorámica la historia nicaragüense diez años después del triunfo de la Revolución, entre los desastres naturales y la guerra, siempre a la sombra de Sandino.

Más de veinte años después de la victoria revolucionaria, Luciano Capelli, italiano radicado en Costa Rica, se pregunta qué quedó de los sueños y los logros de la Revolución. Filmado junto con el fotógrafo Andrea Ruggeri, *Algo queda* (2001) es un conjunto de testimonios en torno a la emoción de un momento vital del individuo —el nacimiento—, y de la colectividad —la Revolución—. Las voces convocadas pertenecen a las diversas fuerzas políticas del momento —sandinistas, un trabajador de Somoza, una simpatizante de la contrarrevolución—, sin embargo, la mayoría de los testigos soñaron con

un país mejor y consideran que la guerra civil fue la causa del fracaso revolucionario, por lo que el filme se tiñe de nostalgia.

El texto está puntuado en tres partes: el parto, el triunfo y el desgarre; no obstante, lo que se presenta son más bien tres bloques temáticos que recorren el filme: el nacimiento, la importancia del vuelo y la nostalgia de la revolución fracasada. Un texto inicial enuncia la intención original del documental: contar la historia de los hijos de la revolución, de los jóvenes nacidos el día o el año del triunfo sandinista, en 1979. César Augusto, Brenda, Laura y Ana, Arlen y Noel son algunos de los jóvenes que nos cuentan la experiencia de ser hijos de la Revolución, de crecer en medio de consignas y cantos.

Para mostrar el triunfo, el filme echa mano de imágenes de archivo, de la radio que anuncia la huida del tirano, de canciones revolucionarias, de trozos de periódicos, cartas, fotos y, en especial, del testimonio de Modesto Rojas, un viejo piloto sandinista. La imagen de una pelea de gallos simboliza la lucha que los nicaragüenses libraron durante diez años, junto con imágenes de las madres con las fotos de sus hijos desaparecidos, los ataúdes, las ciudades arrasadas y un avión abandonado como metáfora del sueño destruido. Si bien los autores del audiovisual señalan que "éste es un filme que desconfía de la nostalgia", las imágenes del abandono —casonas en ruina, aeropuertos abandonados y una partera frente al mar en medio de un paisaje de árboles quemados—, se contrapuntean con las imágenes de archivo del triunfo revolucionario. La euforia del momento, los cantos de lucha y esperanza, todo esto ofrece una visión nostálgica del sueño que no pudo ser.

No obstante, es preferible la memoria teñida de nostalgia que el olvido y el filme es una conjura cuya imagen cierra el relato fílmico. Un grupo de jóvenes, al pie de una figura monumental de Augusto César Sandino, discute, confundiendo

sandinismo y somocismo, sin saber a ciencia cierta lo que pasó… apenas hace veinte años.

Otra aproximación menos nostálgica de los resultados de la guerra civil es la de la cineasta nicaragüense Belkis Ramírez. *Víctimas de una guerra silenciosa* (2001) es un documental sobre las minas antipersonales —unas 135,000 enterradas durante la guerra civil— y sus consecuencias en la población civil.

El filme arranca con una cámara subjetiva y la narración de un niño, jugando libremente en un campo. La bomba estalla. Es, simbólicamente, la primera víctima de una guerra silenciosa que no se detiene. Mediante testimonios y textos informativos, el documental muestra diversas víctimas de la zona cercana al río Coco, donde gran cantidad de minas fueron enterradas durante el conflicto armado. La mayor parte de la población dice desconocer la existencia de éstas, aun cuando algunos, conscientes del peligro, se han dedicado a eliminarlas. Un hombre ha perdido sus dos piernas, pero ha destruido 3,058 minas. Se examinan algunas de las consecuencias inmediatas de las lesiones, como el desempleo, la adaptación de los discapacitados con la familia, la falta de fondos de ayuda y el alto costo de las prótesis. De igual manera, se muestra cómo los productores agrícolas son también víctimas, ya que pierden sus animales y son obligados a abandonar sus terrenos. El documental, si bien no muestra el contexto particular en que se dio esta agresión al pueblo nicaragüense, sensibiliza de manera importante sobre el problema.

En Guatemala es contundente el trabajo de recuperación de la memoria histórica y de documentación de la violencia y la represión que durante años sufrió el campesinado, especialmente la comunidad indígena.

Un primer filme de rescate fue *Del dictador al maestro* (1991), de Justo Chang y José Campang, documentalistas con una importante trayectoria en el país durante los años setenta. El

documental recrea, mediante tomas de archivo, la década de los gobiernos de Juan José Arévalo y Jacobo Arbenz (1944-54). Se muestra el contexto previo del gobierno de Jorge Ubico y la movilización popular frente al dictador y su huida. En la década de Arévalo y Arbenz, se tenía esperanza en que se hicieran reformas sociales, se modernizara la economía y se consolidara la democracia. No obstante, esto fue sólo un breve paréntesis en un siglo de explotación al indígena y al campesino.

La productora audiovisual Comunicarte ha dedicado múltiples trabajos a estos temas. Es el caso de *La masacre de Panzós* (1999), *No hay cosa oculta que no venga a descubrirse. La tragedia de Santa María Tzejá* (1999) y *Mártires de la Embajada de España* (2000), entre otros.

El primero refiere la masacre ocurrida en mayo de 1978 contra los campesinos indígenas del municipio de Panzós. Más de cien personas fueron asesinadas por el ejército nacional cuando realizaban una concentración de vecinos, quienes en forma ordenada y pacífica marchaban hacia el parque de la localidad para resolver sus conflictos con los terratenientes.

No hay cosa oculta que no venga a descubrirse. La tragedia de Santa María Tzejá se introduce con imágenes de archivo y explicaciones sobre el contexto político guatemalteco realizadas por Ruth del Valle, de la Alianza contra la Impunidad. El filme presenta la puesta en escena que un grupo de jóvenes de la aldea, dirigidos por Randall Shea y el doctor James Crossen, realizan para recordar la tragedia y rendir homenaje a las víctimas de la violencia. Dicha masacre ocurrió en 1982, en el noroeste de Guatemala, cuando la aldea de Santa María Tzejá, fue destruida por el ejército guatemalteco. Es un ejemplo de una de las 626 aldeas que fueron eliminadas durante la guerra civil, en lo que se llamó la operación de "tierra arrasada". Los sobrevivientes buscaron refugio en la selva o en los países vecinos y hoy ofrecen sus testimonios. La obra teatral

es puntuada por las explicaciones de la mujer, las entrevistas a las víctimas, fotografías y otras imágenes de la violencia.

Mártires de la Embajada de España se monta más en la estructura del videoclip —con una base de música y un poema de Pablo Neruda— e imágenes alusivas al conflicto. El filme recuerda los incidentes ocurridos el 31 de enero de 1980, cuando campesinos procedentes de los pueblos de Chajul, San Juan Cotzal, Nebaj y San Miguel Uspantan, del departamento de Quiché, viajaron a la ciudad de Guatemala para denunciar la violación a los derechos humanos que estaban sufriendo por parte del ejército. Después de recorrer varios lugares sin encontrar eco a sus demandas, los campesinos ocuparon pacíficamente la Embajada de España. No obstante, dos horas después, las fuerzas de seguridad del Estado asaltaron la sede diplomática, lanzaron bombas incendiarias y quemaron vivas a 37 personas. Tomas de archivo, muchas de la televisión del momento, y otras imágenes forman un *collage* —campesinos orando, militares, cadáveres encontrados en fosas comunes, enfrentamientos entre la población— mediante el cual se recuerda y se rinde homenaje a las víctimas veinte años después de los sucesos.

Un trabajo anterior, también sobre el tema de la denuncia de las masacres cometidas durante la dictadura, es *Bajo la cruz* (Rub'el kurus) (1997) de Carlos Flores. El filme registra el homenaje que 28 aldeas unidas realizaron a los más de novecientos asesinados: una inmensa cruz, colocada en un cerro, una ermita y un monumento con los nombres de los muertos. A partir de este homenaje se rememora la historia de las injusticias cometidas durante el siglo XX contra los campesinos. El relato se divide en tres partes: "los inicios", "el infierno" y "nueva vida". Mediante imágenes de archivo, fotos fijas y testimonios de ancianos, se presenta también el cambio positivo que significó la década de los gobiernos de Arevalo y Arbenz y la violencia surgida a partir del golpe de Estado y de la llegada

del presidente Castillo Armas al poder, en 1954. En adelante, los campesinos se organizaron para luchar por la tierra. Por último, "el infierno" rememora las matanzas y los exilios vividos desde entonces y "Nueva vida" retoma el tema del homenaje mismo, de cómo surgió la idea de la cruz y la unión de las aldeas para realizarla. Las imágenes muestran el homenaje, los ritos religiosos —sincretismo entre lo indígena y lo católico—, los cantos y los testimonios.

Por otra parte, el grupo Luciérnaga, también en Guatemala, ha realizado diversos trabajos sobre el tema indígena y la lucha por los derechos humanos entre los que destaca *Alcemos la voz* (1997), de Beate Niehaus e Isabel Porras, en el que indígenas y ladinos dan testimonio de lo que han sufrido por causa de la violencia y de lo que ha significado no poder hablar sobre la represión, las masacres, las familias, las relaciones sociales, los anhelos, los sueños y las tradiciones destruidas. Bocas, manos, ojos y pasajes de la vida cotidiana y sus ritos presentan las causas de la guerra, los sentimientos generados al reclamar justicia y la tradición oral de un pueblo que ha sido silenciado por más de medio siglo de guerra. Por razones de seguridad, el filme muestra sólo planos detalles de las bocas, los ojos, las manos y la mayor parte de los testimonios se ofrecen en lengua indígena, lo que convierte este lenguaje cinematográfico en un elemento coherente en su forma, con el contenido de la represión que se está abordando.

El Salvador también ha mostrado una importante preocupación por el rescate de la memoria histórica y por la denuncia de los crímenes acaecidos. Sin duda, el momento más cruento de la historia salvadoreña del siglo XX fue la masacre de campesinos ocurrida en 1932. Dos documentales, 1932: *La cicatriz de la memoria* (2000), producido por el Museo de la Palabra y la Imagen[11] y *Ama, la memoria del tiempo* (2000), del realizador Daniel Flores d'Ascensio, reconstruyen a través de testimonios este momento histórico.



Guillermo Escalón es uno de los camarógrafos más prolíficos de la región.

El primero, bajo la dirección de Jeffrey Gould y Carlos Henríquez Cosalvi, parte de una investigación realizada entre 1992 y el año 2000, y reúne un total de 28 testimonios. Se inicia recurriendo a la voz off, que explica el contexto histórico, étnico y social de la época, y ofrece datos sobre la población indígena, las costumbres religiosas, los rituales y describe el fusilamiento de miles de campesinos indígenas —supuestos comunistas—, quienes se habían levantado contra el régimen del general Maximiliano Hernández Martínez, en 1932.

La historia se reconstruye a través de testimonios orales, de diversos puntos de vista, de testigos o descendientes de las víctimas que, por fin, setenta años después de la masacre, se atreven a narrar lo que hasta entonces sólo se recordaba en la estricta privacidad familiar. El filme echa mano también de fotos fijas y de diversos documentos como periódicos, textos literarios, informes y dibujos. El testimonio del líder Miguel Mármol —realizado por el camarógrafo Guillermo Escalón—

aporta un importante valor documental al filme. Éste también aborda las consecuencias de la masacre: una cultura del terror y el miedo a organizarse, heredada de generación en generación. Las masacres de los años ochenta y la guerra civil repiten el modelo y dejan un aprendizaje: no habrá paz, mientras no haya inclusión de la población indígena en la sociedad. Y el documental pone en duda que las estructuras sociales cambien verdaderamente a partir de los acuerdos de paz.

Por otra parte, *Ama, la memoria del tiempo*, de Flores, se centra más bien en la figura de José Feliciano Ama, cacique de Izalco y uno de los líderes del levantamiento de 1932. El filme se concentra también en el pueblo de Izalco y son sus habitantes, los descendientes y amigos de Ama, quienes ofrecen los testimonios. Este trabajo arroja menos datos o explicaciones referenciales y más bien desarrolla —mediante una fotografía muy cuidada— el ambiente del pueblo, el volcán, las tierras de los indígenas en interesante contraste con música contemporánea. Además, el discurso histórico se construye con retazos de memoria. No hay una voz en off que guíe al espectador ni el relato está ordenado de manera cronológica, por lo que quien no conoce la historia puede perderse. Los entrevistados coinciden en que fue un error asesinar a Feliciano Ama quien, además, se ha convertido en un mito y su legado en una estatua en mitad de la plaza del pueblo.

Hacia el final el filme cambia el estilo y si hasta entonces la cámara pareciera no existir, el documental se vuelve sobre su propia producción y aparece en cuadro un entrevistador: los testigos hablan directamente a la cámara e incluso cuestionan al documental mismo.

Ama, la memoria del tiempo fue presentado en una función privada, en el propio pueblo de Izalco, sobre lo que fuera el cementerio de la matanza. La exhibición posibilitó que la comunidad, los participantes y familiares de José Feliciano Ama se expresaran e incluso debatieran, no sólo sobre la historia

sino sobre la "explotación" que muchos cineastas han hecho sobre sus imágenes y de la cual nunca han recibido beneficio alguno.

En Panamá, el acontecimiento histórico que se presenta de manera recurrente es el de la intervención estadounidense, la ocurrida en 1989 y la cual ha sido también plasmada en imágenes en movimiento.

Yisca Márquez y Carlos Aguilar Navarro, estudiantes de la EICTV, codirigieron *My name is Panamá,* un corto de 13 minutos, con una visión irónica y premonitoria de la postura de Manuel Antonio Noriega ante el bloqueo estadounidense, instrumentado meses antes de la invasión. Este hecho, según los historiadores del cine panameño, César del Vastio y Edgar Soberón, fue contraproducente para la sociedad panameña: "La falsa excusa para apresar a Noriega, produjo el efecto contrario: las drogas empezaron a llover, el dinero sucio estrenó nuevas 'lavadoras' y altos edificios sin inquilinos surgieron en el caótico perfil de la creciente ciudad de Panamá".[12]

Otros filmes sobre el tema son *El imperio nos visita nuevamente* (1990), de Sandra Eleta, una docuficción que mezcla dramatizaciones de la invasión con entrevistas a víctimas de la ocupación en Colón. De nuevo, Yisca Márquez, quien se encontraba de vacaciones navideñas durante el acontecimiento, realizó el documental *Just Cause, ¿para quién?* (1990), con una visión crítica.

En Cuba, Soberón, quien ha sido profesor de la EICTV, dirigió en 1991 el corto satírico *The midnight special* —"especial de medianoche", aludiendo a la hora del bombardeo— sobre el desaparecido actor Didio Muñoz y su relación con Noriega. El filme hace una puesta en escena que evoca el ambiente teatral y Muñoz relata sus experiencias como actor de teatro callejero, así como su relación con Noriega. Para el actor, la caída de Noriega se debió a que éste no entregó armas a su gente, por lo que no hubo quien lo defendiera. El corto propone una

visión esperpéntica del actor y del político, equiparando a ambos personajes como seres “teatrales” y presentando la invasión y captura de Noriega como un montaje escénico de baja calidad.

Por último, Fernando Martínez, del GECU, realizó *Las casas son para vivir* (1991), en el que los efectos de la invasión son vistos a través de los ojos y dibujos de niños del barrio El Chorrillo, destruido por los el ejército estadounidense. El texto intercala fotos fijas, dibujos, imágenes de archivos y los testimonios de los sobrevivientes de lo que fue “la pequeña Hiroshima” de Panamá. Una voz en off estructura el corto, denunciando la poca importancia que han dado las autoridades nacionales a la infancia.

Además, como casi todos los temas políticos centroamericano, la invasión a Panamá produjo dos filmes de cierta importancia en el exterior. El largometraje *Dollar mambo* (1993), del realizador mexicano Paul Leduc, con la colaboración del poeta y cineasta panameño Pedro Rivera, relata los efectos que tiene la invasión sobre una pareja formada por una prostituta y su enamorado, y la presenta también como una sátira guiñolesca. En tono contrario, el documental *La decepción de Panamá* (1992), de Barbara Trent, ganó el Oscar por su denuncia crítica.

La relectura de la historia y sus personajes

En países donde no hubo guerra, como Costa Rica, un fenómeno de relectura de la historia y de desmitificación de versiones oficiales, se produjo en el audiovisual. En 1998, el Centro Gandhi de la Universidad para la Paz y el Sistema Nacional de Radio y Televisión (Sinart) intentaron realizar una relectura de la historia mediante un vasto proyecto de 52 capítulos titulado *¿Quiénes somos?* Debido a problemas políticos, discrepancias internas y censura, sólo se realizaron cuatro capítulos, de los cuales sólo uno salió al aire (otro fue rechazado,

pero se exhibió en una versión expurgada). La serie proponía un recorrido por la historia patria, desde la época precolombina hasta la actualidad, con una estructura temática. El programa inicial abordaba el tema de la independencia y se transmitió en una versión "censurada" el 15 de setiembre de 1998.

La dirección general del proyecto estaba en manos del entonces director del Centro Gandhi, Andrés Heidenreich, quien había tenido a su cargo el capítulo piloto de la serie: un programa sobre el polémico gobierno de Federico Tinoco (1917-1919), considerado como el único dictador costarricense del siglo XX. *Los Tinoco* (1997) fue la relectura de un periodo "oculto" en la visión mítica de democracia centenaria en Costa Rica[13]. Combina material de archivo y recreaciones de la época, así como información histórica a través de un narrador, con lo que obtiene un ritmo ágil en lo visual y en la información que se ofrece desde diversos discursos.

En el capítulo dedicado a la independencia, Heidenreich realizó *La noche de los tiempos* (1998), no obstante, el director del canal estatal, Oscar Aguilar Bulgarelli, no permitió su transmisión y exigió elaborar una nueva versión expurgada, que fue la que se transmitió públicamente.

La noche de los tiempos cuenta la historia de un documentalista contratado para realizar un video sobre "la independencia". Su estructura se basa en el viejo recurso de "cine dentro del cine", que permite mostrar paralelamente los procesos de producción artística, con los temas que se proponen, en este caso, el contenido histórico relacionado con la "independencia". Mediante este procedimiento, llamado "puesta en abismo", el texto visual combina la realidad histórica con la ficción, la preparación de la puesta en escena con la puesta misma, el producto con su producción, en un juego de espejos, de dobles y de autorreflexión que cuestiona y juega con el sentido de "historia oficial".

El texto visual se pregunta constantemente por la validez de la independencia. Para ello recurre a la presentación de seis momentos de la historia: 1821, fecha de la Independencia; 1856, Campaña Nacional contra los filibusteros; 1895, develación del Monumento Nacional; 1921, centenario de la Independencia; 1948, guerra civil y, 24 de abril de 1970, Alcoa. Seis coyunturas en las que Costa Rica se vio obligada a tomar decisiones cruciales, enfrentado algunas veces la presión de fuerzas extranjeras como España, los filibusteros estadounidenses e inversionistas extranjeros, momentos cuando la pregunta en torno a la verdadera independencia se hace pertinente. El tratamiento de los temas es irreverente y los próceres bajan de sus pedestales para revelar sus historias y luchas, pero también sus miedos y angustias. Estos héroes "en calzoncillos" muestran las facetas ocultas que la historia oficial ha querido borrar.

También en Costa Rica, Ana Xóchitl Alarcón y Macarena Barahona realizaron un documental sobre la guerra civil de 1948, *Mujeres del 48* (2001), a partir de los testimonios de mujeres de las distintas fuerzas en pugna, con lo que se conforma un mosaico de voces.

En este intento de recuperación de la memoria también se ha dado gran importancia al rescate de valores de la literatura y de las artes. Documentales, ficciones e híbridos de ambos se han realizado sobre figuras de las artes, las letras, de la política y las ciencias en casi todos los países.

En Guatemala, Sergio Valdés dirigió un minucioso y personal acercamiento al escritor Luis Cardoza y Aragón, en su docuficción *Luis y Laura* (2000). El filme arranca con un prólogo que muestra el proceso de producción —vemos al realizador y al camarógrafo planeando la edición del trabajo— en un metarrelato que muestra las dificultades de hacer audiovisual en Centroamérica. Tenemos la voz en off del poeta, quien relata su vida, e imágenes de su casa —importante presencia en todo el filme— y de los libros, manuscritos,

fotos y otros objetos que lo rodean. Se rememora su vida, con imágenes que sugieren o ambientan dichas memorias, con tomas de archivo, fotografías fijas, pinturas y escenarios de su Guatemala natal.

En el nivel estético hay un juego permanente entre el blanco y negro y el color, no sólo en las imágenes de archivo, sino en todo el filme. También se echa mano a entrevistas de personalidades que lo conocieron o lo han estudiado, que ofrecen diversas facetas del personaje. El escritor Mario Roberto Morales y el historiador Arturo Taracena son algunos de los entrevistados. También un grupo de jóvenes que lo siguen en la actualidad y a los que vemos leyendo sus textos —las voces se multiplican— mientras la imagen presenta trazos de escritura.

Una figura fundamental en la vida de Cardoza y Aragón, y que el filme también presenta, es su compañera Lía, ya fallecida, a quien el poeta, confiesa, llora todavía. Al final del documental, se ve a Luis Cardoza y Aragón preparando sus libros para donarlos a la Biblioteca de la Universidad de San Carlos, como herencia para el futuro. Con esta imagen, de alguna manera presenciamos la despedida del escritor.

El otro gran escritor guatemalteco que ha sido plasmado en el audiovisual es Miguel Ángel Asturias, con el filme *Caudal* (2001), de la Universidad de San Carlos. Dentro de una línea más tradicional, *Caudal* logra una recopilación importante de material e imágenes sobre Asturias y con detalle explica la vida y el entorno del ganador del Premio Nobel de Literatura. Se inicia, precisamente, con las imágenes de Asturias recogiendo el galardón. Dos narradores en off, entrevistas directas, imágenes de archivo, fotos y recreaciones conforman el material de este gran mosaico de la vida de Asturias. Y con la vida del escritor, tenemos no sólo el ambiente guatemalteco, sino el de otros artistas como Rubén Darío, Gabriela Mistral, así como la vida de Asturias en París.

Guillermo Escalón logró un testimonio final —literalmente desde su lecho de muerte— del poeta salvadoreño *Roberto Armijo* (1997), exilado en París desde los años setenta. Armijo relata su regreso a El Salvador, tres años antes de su muerte, después de 22 años de ausencia. El filme graba la visión personal que del país tiene el poeta, su evidente desencanto ante la pérdida de tradiciones, ante lo que el poeta llama la inundación de basura. Habla también del dolor del exilio, de su país soñado, de la infancia y la literatura. La entrevista se mezcla con imágenes de El Salvador y algunos poemas puntuan el diálogo. El filme fue realizado en un hospital de París, tres meses antes de la muerte de Armijo.

Escalón, había realizado en 1993 un largometraje, *Alejandro,* sobre el pionero del cine salvadoreño, Alejandro Cotto, en el cual mezcla documental y ficción, como veremos más adelante.

En Nicaragua, Pierre Pierson realizó un documental sobre el poeta Pablo Antonio Cuadra, del mismo título, con una larga entrevista sobre su vida y obra literaria, mediante la cual conocemos buena parte de la historia de Nicaragua y del diario La Prensa, del cual Cuadra formó parte durante mucho tiempo.

En Costa Rica, bajo la dirección de Xiomara Blanco, se han realizado los documentales *Francisco Amighetti* (1999) y Fabián Dobles (2000); Germán Vargas, Nidia Rodríguez y Antonio Cuevas, desde la productora Kandil Media, han realizado los documentales —de una serie en proceso titulada *Fecunda labor*— sobre el científico Clodomiro Picado (1999), el economista Tomás Soley Güell (2000) y el expresidente Alfredo González Flores (2001). Una serie de retratos también fue realizada por el Centro Gandhi y el Sinart entre ellos destacan los de Franklin Chang (1998) y Francisco Rivas (1998), de Andrés Heindenreich.

Este mismo director, en una producción conjunta con el Museo de Arte Costarricense y la Universidad de Costa Rica

(UCR), realizó el documental titulado *Al borde del abismo* (2000) sobre el escritor y artista plástico Max Jiménez. El filme entrelaza tres líneas: la vida y obra plástica del artista, la celebración del centenario de su nacimiento y la representación de su obra literaria.

Mercedes Ramírez inició su carrera cinematográfica en 1985 con un trabajo en cine sobre la vida y obra de la folclorista costarricense Emilia Prieto. *La libélula del Guararí* es tanto un retrato de la mujer, que recorre su vida y sus quehaceres cotidianos, como un diálogo con la realizadora. Ramírez inscribe su presencia en el documental mediante su voz como narradora, al iniciar el relato refiriéndose al momento en que conoce a Emilia, buscando los puntos en común entre ambas, entre sus épocas, haciendo alusión a los momentos de sus conversaciones. El diálogo es, entonces, entre dos mujeres, dos generaciones, dos tipos de manifestaciones artísticas.

Por otra parte, Maureen Jiménez realizó un mediometraje en video que pone en imágenes poemas de algunas escritoras destacadas de Costa Rica: *Los ojos de las poetas* (1995) visualiza poemas de dieciséis autoras. La cineasta hace un ordenamiento del material de tal modo que se presentan imágenes de mujer desde un mítico origen —una desnuda al lado de un riachuelo, cual Eva personificada—, pasando por niñas, adolescentes, jóvenes en su primer amor, en el reconocimiento de su cuerpo, en el matrimonio, en la maternidad, para finalizar con una visión de la mujer inmersa en la sociedad, con lo que implica de miseria y violencia. Finalmente, el video cierra con imágenes de la naturaleza, de América, mostrando la dicotomía mujer-naturaleza, y presenta un final cíclico que vuelve al inicio paradisiaco.

Sin duda, el filme costarricense de mayor envergadura en esta tendencia es *Polvo de estrellas* (2001), realizado por Hilda Hidalgo, en estrecha colaboración con Mario Cardona y Laura Pacheco. El filme gira en torno a la figura del escultor

costarricense Jorge Jiménez Deredia, quien fue invitado a instalar una escultura monumental en uno de los nichos diseñados por Miguel Ángel en la Basílica de San Pedro, en Roma.

Polvo de estrellas destaca por el cuidado estético de las imágenes —en las que predomina el blanco del mármol y el negro de la vestimenta del escultor— y su relación armónica con una música con rasgos poético-místicos, compuesta por Fidel Gamboa. El filme se presenta tanto como un viaje a la obra plástica —cuyo punto climático es la develación de la pieza de San Marcelino de Champagnat, por el Papa Juan Pablo II— como al interior del artista: su vida personal —infancia, familia— y su relación con el país y con los elementos más tradicionales y autóctonos que lo influyen, concretamente las esferas precolombinas.

Tanto el texto visual y musical como la narración mantienen un permanente lirismo que propone una unidad indisoluble entre el arte, la naturaleza y el cosmos. Las imágenes pasan de tomas cerradas de detalle —el acto de esculpir, fragmentos del rostro del artista— a planos muy abiertos, donde se descubre la inmensidad de la naturaleza y los talleres de Carrara donde Jiménez Deredia produce su obra. El filme es coherente en su factura estética con la obra misma de Deredia al proponer la unión indisoluble entre el arte, la naturaleza y el cosmos en general.

En Panamá, si bien se han destacado la vida y obra de artistas consagrados, se ha priorizado más bien a los personajes populares. Fernando Martínez, fundador del GECU, resume la transformación temática de la institución y su interés por lo popular: “En los ochenta se replantea todo y nosotros comenzamos a producir videos de búsqueda, sobre todo del protagonista anónimo de esta época. Toda una serie de trabajos sobre pintores, personajes carismáticos de diferentes movimientos étnicos, culturales. Hay una búsqueda del ser representativo panameño”.[14]

Siguiendo esta línea, Aby Martínez realiza tres documentales: *Chong Neto* (1987), sobre el maestro de la pintura; *Capitán de la nostalgia* (1987), en torno al creador de los carros alegóricos de los carnavales, el Genio Escobar, también boxeador en los años cuarenta; y *Alma de bohemio* (1988), en codirección con Jorge Cajar, sobre el guitarrista y cantor Braulio Sánchez.

En *Alma de bohemio*, los realizadores expresan directamente su intención de rendir homenaje a los héroes anónimos: "Este mínimo trabajo es un homenaje feroz a muchos personajes citadinos, del Panamá de ayer que con sus memorias persisten en el presente. El relato de Braulio Sánchez es el tributo sincero a la ciudad que sueña a nuestras espaldas".

Braulio Sánchez, amante del tango y sastre de oficio, nos lleva, además, al Panamá viejo, evocado mediante sus recuerdos. Los personajes seleccionados, responden a esta búsqueda de registro de la memoria popular, urbana.

Desde otra perspectiva, Pituka Ortega realizó un filme sobre la artista plástica *Isabel de Obaldía* (1998), en el que se puede apreciar su obra sobre lienzo y sus trabajos con vidrio. Ortega entrevista a galeristas, críticos y otros artistas que se refieren al trabajo de Obaldía, mientras la vemos pintando, esculpiendo, así como en su vida cotidiana, en la que mezcla el arte con el deporte. Ortega actualmente se encuentra finalizando un trabajo mucho más ambicioso, *Durán*, un largometraje documental sobre la vida del campeón mundial de boxeo Roberto Mano de Piedra Durán.

De igual modo, Edgar Soberón realizó en 1987, un "día en la vida" de la diseñadora de modas Elí Jiménez, una serie de imágenes sin diálogos sobre sus creaciones. En el año 2001, a raíz del lanzamiento del libro *Los hijos de Ochún*, del mismo Soberón, José Luis Rodríguez realizó un breve documental sobre la trayectoria del autor, *Reunión de tres* (2001), en el que participan el productor de televisión Carlos Aguilar, la actriz Nira Soberón, hermana de Edgar, y él mismo.

La reunión de tres se divide también en los tres espacios geográficos que han marcado la vida de Soberón: Cuba, Puerto Rico y Panamá. Se rememora su infancia, su estadías en Puerto Rico como crítico de cine y actor teatral, y en Cuba, donde impartió cursos en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Carlos Aguilar también rememora este tiempo compartido en la escuela. Fotos, imágenes de archivo y una música de boleros completan este "encuentro", hermoso testimonio de la vida y la pasión por el arte de Edgar Soberón.

Dentro de esta línea de centroamericanos relacionados con Cuba, el director salvadoreño —radicado durante mucho tiempo en La Habana—, Jorge Dalton, realizó un importante trabajo de rescate del grupo musical cubano Los Zafiros, titulado *Herido de sombras* (1992). A partir del testimonio de uno de sus integrantes, el Chino, único sobreviviente, y con imágenes de archivo de la época de oro de la agrupación, los años cincuenta, se relata la historia de los Zafiros: sus éxitos, viajes por el mundo y la época de "felicidad" y opulencia, que contrasta con el entorno actual, una Habana en ruinas y un Chino que sobrevive en el olvido gracias a la ayuda de "Dios y de los vecinos".

De ferias, carnavales y música

El tema de la identidad es uno de los más trabajados por los documentalistas centroamericanos y casi todas las temáticas lo incluyen de una manera u otra. Sin embargo, hay algunos filmes que se dedican específicamente a rasgos de la cultura popular y urbana. Es el caso de *La feria fantástica* (1998) de Igor de Gandarias y Guillermo Escalón, un filme experimental —diálogo de música e imágenes— sobre la feria de Jocotenango, en Guatemala.

De manera más convencional y siguiendo la línea de rescate de personajes de la cultura popular, los panameños abordaron también algunos elementos fundamentales de su cultura. *Carnavales de Panamá* (1998), del realizador mexicano Samuel Larson Guerra (con la colaboración de Natividad Jaén y Yisca Márquez), trabaja el tema de los tradicionales carnavales en diferentes partes del territorio panameño. Se realizan entrevistas y, con imágenes de archivo y de la actualidad, se explica el nacimiento y el significado tanto religioso como pagano del carnaval, así como su entronque con la tradición negra. También encontramos cómo gracias a esta festividad se relacionan el resto de tradiciones que conforman el mosaico cultural panameño. Salvo los pueblos indígenas, todos los panameños participan en esta fiesta colectiva. Fuegos artificiales, competencia entre tunas o comparsas, entre "calle abajo" y "calle arriba", carros alegóricos, el bautizo de diablos y las mojaderas son algunas de las manifestaciones carnavalescas que se realizan en el territorio panameño.

Rumbo (1988), de Fernando Martínez, aborda el tema de la música popular de Panamá, en particular de la mejorana. A partir de la familia Castillo, quienes ejecutan y mantienen la tradición de la mejorana, conocemos esta música y el instrumento —llamado también "rumbo de cuatro cuerdas"—, que es parte de la idiosincracia panameña.

La música de jazz es otro de los temas favoritos del audiovisual panameño, especialmente de Gerardo Maloney, quien realizó *Tambo jazz* (1992), documental sobre el jazz latino en Panamá y —diez años después— *De Carenero a Nueva Orleans* (2002) sobre el jazzista panameño Louis Russell, filme que obtuvo el premio Cined en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, de La Habana.

En Costa Rica, Gabriela Hernández realizó *Se prohíbe bailar suin* (2003), después de una investigación de seis años y el cual se inscribe dentro de la más clásica corriente documentalística

latinoamericana. El video capta un fragmento del mundo urbano costarricense, a partir de un baile —el suin criollo— y sus protagonistas.

El documental crea un espacio fílmico en el que incluye al espectador. Aunque, en este caso, el realizador no se introduce en la imagen, la cámara es un elemento al que se le habla directamente y los protagonistas la interpelan. El Gringo, comerciante popular; Ligia, profesora de baile e investigadora; José, disc jockey; Elías, taxista; el doctor Francisco Tristán, odontólogo; Lourdes, bailarina profesional y Tito, un joven travesti, conforman un mundo cuyo centro es el salón Karimar, una especie de templo de dicha música popular. Además, algunos de los personajes recorren los espacios donde tradicionalmente se bailaba el suin, los cuales, en su mayoría, han desaparecido. Personajes y espacios nos remiten a una identidad como proceso en construcción, ya que nos muestran que el suin es un ritmo que tiene orígenes, rituales, tradiciones, espacios de concreción y que todo esto se ha ido transformando paulatinamente, desde concepciones más tradicionales —encarnadas por los bailarines "de la vieja guardia"— hasta los más jóvenes, como Tito y los hijos de Ligia.

Esta expresión musical muestra, entonces, el sincretismo de la cultura costarricense actual, en la que se mezclan rasgos latinos, con elementos que provienen de la cultura de masas y, particularmente, de Estados Unidos. El suin criollo es el encuentro de los ritmos del norte y del sur, como es la misma Centroamérica, y su riqueza radica justamente en ser este punto / lugar de fusión. Este sincretismo está presente en la puesta en escena, ya que los personajes, enmarcados en su contexto, se ubican dentro de ambientes donde conviven imágenes tradicionales con iconos del cine. Un oso de peluche, carteles de Leonardo di Caprio y banderas de Costa Rica forman parte de estos espacios, donde hoy se desarrolla la cultura urbana, mismos que rompen con la imagen estática del

campesino blanco que ha representado al país durante más de un siglo.

Los primeros habitantes

Cuando en 1992, le fue otorgado el Premio Nobel de la Paz a la indígena guatemalteca Rigoberta Menchú se reconoció mundialmente a una población que no sólo había sido masacrada y humillada durante cinco siglos —el galardón fue otorgado en el año del Quinto Centenario de la llegada de Colón a América—, sino a la cual se le ha limitado la expresión. Con Rigoberta Menchú se daba voz y presencia a los indígenas latinoamericanos, los cuales hasta entonces, en el caso particular del cine y el video, únicamente habían aparecido como decorado o elemento exótico.

En Guatemala existen 21 pueblos indígenas que representan entre 45 por ciento y 66 por ciento de la población. Sin embargo, como señala el antropólogo y videasta Alfonso Porres:

> Aún cuando la infraestructura de televisión en nuestro país es una de las más antiguas de Latinoamérica (montada hace 40 años), en ningún momento de su existencia ha reconocido a los habitantes de nuestro país como generadores de imágenes propias, ya que éstas refieren inmediatamente nuestras carácterísticas de indígenas, y lo indígena, dentro de la concepción de la cultura ladina u occidental, es un lastre para el desarrollo.[15]

Algunos trabajos de la cinematografía de los años setenta y ochenta se habían aproximado al tema indígena con mayor profundidad, como en *Trapichito (Kri Ivi Hugra)* (1976), de Anselmo Mantovani, del GECU; *Waca, la tierra de los bribries* (1979) de Edgar Trigueros, sobre las comunidades guaymíes

e *Íntima raíz* (1984), de Patricia Howell, ambos del Centro de Cine de Costa Rica; y de *Los hijos del río* (1986), de Fernando Somarriba de Nicaragua, sobre los misquitos.

Como vimos, muchos de los videos guatemaltecos sobre la recuperación de la memoria se refieren a masacres cometidas contra las comunidades indígenas durante los años ochenta. Sin embargo, también se ha realizado una serie de trabajos en torno a estos pueblos, ya no sólo desde la perspectiva de la denuncia, sino con el propósito de mostrar sus tradiciones, costumbres, rituales y formas de vida —con una intención más antropológica que turística—, algo que hasta entonces sólo Alfredo Mackenney, en Guatemala, había realizado de manera sistemática.

En Honduras, el grupo que había fundado el Departamento de Cine del Ministerio de Cultura y Turismo se acercó a lo etnológico en sus trabajos. Una vez independizados del gobierno y bajo el nombre de Cine Taller Honduras, realizaron el documental *Maíz, copal y candela* (1982), en 16 mm. El equipo lo constituyeron Mario López, René Pauck y Vilma Martínez, a los que se unieron Atanasio Herranz y Jorge Travieso. El trabajo fue realizado aún con el apoyo del entonces ministro de Cultura y de la Catholic Agency World Development (Trocaire) y es uno de los primeros filmes que se aproximan de manera más profunda a las culturas indígenas del istmo, en este caso al pueblo lenca de Honduras.

En el estilo tradicional de voz en off, un narrador sitúa Mesoamérica e introduce a una de sus culturas milenarias: los lencas con su figura prominente, el cacique Lempira, símbolo de la lucha contra los conquistadores. El filme presenta el sincretismo actual entre lo indígena y lo católico, ya que las primeras imágenes presentan a una iglesia, con las campanas repicando: es la feria del santo patrono. Los españoles definieron las concepciones religiosas, el idioma y la religión, pero los lencas conviven entre santos, cofradías, rosarios y sus

propios rituales, como el de la fertilización de la tierra. Con imágenes llenas de colorido se muestran los ropajes, las máscaras, los bailes —como el del garrobo—, la música y los elementos de la tradición.

La voz en off explica algunos de estos rituales, de los cuales destaca la "carrera de los patos", donde se matan algunos animales, con la creencia de que la sangre derramada será en beneficio del pueblo, ya que fertilizará la tierra. Se explica, además, cómo siete mayordomías —al margen de las jerarquías católicas— se encargan de las fiestas religiosas y de cuidar al santo patrno. El ritual de fertilización continúa con la compostura de la tierra, el rito más importante de la cultura lenca, el cual se realiza una vez al año. Se bendice la tierra y se la prepara para la fertilidad. Con copal se bendice a los animales, mientras vemos como los indígenas rezan a los santos católicos. Después de los rituales de fertilización viene la faena de la siembra y, en particular, el ciclo agrario del maíz que es el alimento básico de los indígenas centroamericanos. La voz en off de un narrador indígena explica otros rituales, como el ofrecimiento de copal al santo patrono, para pedirle que no se pierda la religión y la fe. Los ornatos que se hacen a los caballos, el cultivo de las milpas comunales para alimentar a la alcaldía y a los religiosos, como parte de la concepción comunal de los indígenas, son otras facetas más que explora el audiovisual.

Es interesante destacar cómo el filme, aun cuando se presenta en una línea tradicional de imágenes y voz en off, ofrece la palabra al pueblo lenca, ya que propone dos voces, una de las cuales es la del narrador indígena: "la filmamos sobre dos años para poder seguir el ciclo agrario de los lencas. Entonces filmamos carreras de patos, filmamos compostura de la tierra y también [...] un maíz común que es una cuestión comunitaria de los lencas, hicimos un comentario más o menos aceptable, pero ahí en esa película recogemos realmente lo que ya no existe en la mayoría de los casos de la cultura americana".[16]

Casi una década después, René Pauck retomó el tema de los lencas en otro documental, *El tata Lempira* (1991), esta vez en formato de video. Lempira es el líder indígena, el ancestro de los lencas, quien sucumbió ante los conquistadores pero que hoy se presenta como símbolo de resistencia y dignidad, así como guía espiritual del pueblo. Y una vez más, es la voz off quien relata la historia del líder y su etnia, con imágenes de las tradiciones, las fiestas, las máscaras, las procesiones y con un claro propósito de rescatar la cultura y la identidad indígena, la cual, como decíamos, muestra más bien el sincretismo producto de la Conquista. La cultura autóctona ha asimilado nuevas prácticas y no se concibe como estática. Nuevamente se presentan las fiestas religiosas, los ritos agrarios, el sacrificio de animales, la carrera de patos y los bailes.

El pueblo lenca ha sido diezmado; no obstante, algunos de sus miembros son entrevistados y hablan de sus necesidades, entre las cuales está la de organizarse. Esto se evidenció en un encuentro de indígenas lencas en 1989. También destaca la mirada sobre la función social de la mujer, como madre, artesana y campesina. Una joven indígena habla a cámara y explica con naturalidad su diario vivir:

> Bueno, nosotros las mujeres nos hacemos dueñas de hogar. Bueno, de allí con el tiempo vienen los hijos. Qué hacemos nosotros, parir aquel hijo en aquel zacatal, en aquella tierra, como dios pueda. Bueno, de ahí después nosotros nos levantamos, cargamos aquel chico con una manta aquí, cruzada y nos vamos pa'l campo a llevarle comida al compañero, y si se puede a trabajar con el compañero. Porque soy una mujer, a mí me dan el hacha, yo vendo leña, a mí me dan piocha, yo pico llano, a mí me dan la pala, pues yo riego, a mí me dan semillas, yo pongo almácigo, a mí me dan harina, yo hago pan, a mí me dan masa, yo hago tamales [...].

Otro trabajo que concede importancia a la mujer en la cultura lenca es el realizado por Mario López, *Ticha Reyes* (1992), sobre la rezadora de Yamaranguila, un pueblo del altiplano hondureño. La mujer, mediante su propio relato, nos conduce por un mundo mítico y mágico que dibuja parte de la herencia mestiza de la cultura lenca actual. *Tierra y fuego* (1995), de Hispano Durón, recupera la tradición de la cerámica lenca y su fabricación, así como la relación de este grupo indígena con el mundo mágico, los rituales paganos y cómo la Iglesia católica intenta reprimirlos.

Por otra parte, en Costa Rica, Alfredo González Chaves se ha aproximado reiteradamente al tema del indígena en filmes como *Bribri* (1985), *Como extraños en su tierra*, *Herencia de Sibú ayer y hoy*, y *Sibú*, la mayor parte de ellos realizados por la Universidad Nacional a Distancia (UNED).

Dentro de los trabajos más recientes se encuentran *Hojas de un mismo árbol* (1993), de Gabriela Hernández, sobre los indígenas guaymíes y su relación con la naturaleza. También han abordado el tema Alejandro Astorga con *Suobla: el que narra las historias* (2000) y Gerardo Vargas con *Escucha Sikua* (1996), también sobre la relación hombre-naturaleza, en el caso particular de los bribris.

“Sikua” es el nombre que utilizan los bribris para designar al hombre blanco que vino del otro lado del mar. *Escucha Sikua* es un llamado de alerta a los habitantes de la tierra, en particular a los costarricenses, sobre la destrucción de la naturaleza. El filme propone un permanente contrapunto entre las tradiciones más arraigadas de los bribris, frente al “progreso” del hombre blanco. Se inicia con el relato de la creación del mundo por Sibú, narrado por él mismo, y la importancia de la diosa Iriaria, la naturaleza. Se presenta la relación armónica que se establece en esta cultura entre el cosmos y las moradas de los indígenas, las chozas, llamadas “usuré”, con estructuras cónicas —se reiteran imágenes de estos techos en

forma de cono moviéndose circularmente a lo largo del filme— recuerdan permanentemente al indígena su relación con el cosmos. Los alimentos —el maíz, base de la alimentación indígena—, la bebida —la chicha, licor sagrado vinculado con la creación—, las danzas y, en especial, la importancia de resguardar las medicinas naturales son otros elementos culturales que se destacan.

Los "awá", médicos tradicionales, llaman la atención sobre la importancia de esta medicina y, sobre todo, del lugar dónde se origina: los bosques y ríos. Éste es, nuevamente, el meollo del filme: el contraste entre la relación de respeto, interpretación y diálogo de los indígenas con la naturaleza, frente a la de destrucción y muerte de los sikuas, no sólo para con la naturaleza sino para con sus semejantes. A las imágenes de los indígenas en su hábitat, se nos oponen las cotidianas del resto del mundo: guerra y miseria, destrucción de bosques, ciudades inhóspitas, sobrepobladas y contaminadas. A las voces suaves de los cantos y plegarias, se oponen los ambientes ruidosos de las urbes y los sonidos de ametralladoras y bombas. Se plantea tanto una temática de valoración de la cultura indígena como una propuesta de respeto a la naturaleza cercana a las luchas ambientalistas.

En Panamá, Enrique Castro Ríos realizó un documental sobre el rito de balsería o "krung kita" de los ngöbes de Kribarigâde y de Alto Corotú: *Krung kita: la balsería de Kribarigâde* (1995) (*Krung* significa "palo de balsa" y *Kita*, "jugar, lanzar"). Fue realizado a color, combinando el español con el ngöbe, con algunos subtítulos. La balsería es una celebración del pueblo gnöbe o guaymí del oeste de Panamá, en la que una comunidad invita a otra a convivir con ella durante cuatro días, compartiendo bebida fermentada y lucha física. Al tercer día, ocho miembros de cada comunidad juegan balsería, lanzando palos de balsa secos a los talones y pantorrillas de sus oponentes, quienes "bailan" para evitar el golpe.

El filme va dividiéndose según los momentos del ritual y los días en que se ejecuta, desde el corte ceremonial de los palos de balsa, hasta los enfrentamientos, dos meses después. La comunidad se muda al campo de juego y vemos el primer día, la llegada y el recibimiento de los invitados. En el segundo día, se comparte la chicha fuerte, mediante la cual se afianzan amistades y se resuelven disputas, además, se presentan los balsos ceremoniales cortados meses antes. El tercer día es el del juego de balsería, el cual es mostrado mediante las imágenes. No obstante, el cuarto día del ceremonial, el de la despedida, no pudo ser grabado y se coloca un texto explicativo: "Tras siglos de marginación política y cultural, muchos ngobes desconfían de labores de documentación como ésta. Al solicitarnos dejar de grabar, no se pudieron registrar la despedida y otros detalles de *krung*".

El documental está dedicado al gran balsero Tolon Kuru, José Luis Clemente Nitingon Jiménez Ulate.

El Caribe centroamericano

En Nicaragua, la Revolución evidenció los problemas étnicos y culturales al intentar que los misquitos se adhirieran al proyecto político sandinista. Pero a causa de intereses encontrados en las organizaciones de los indígenas y a acciones equivocadas del gobierno, importantes grupos misquitos más bien se unieron a la contrarrevolución.[17]

Los hijos del río (1986), de Fernando Somarriba, abordó con minuciosidad y rigor los problemas de los misquitos con el régimen sandinista y sus consecuencias. Ya en los años noventa, el mismo Somarriba retomó el tema —desde perspectivas menos polémicas— en *Pescadores de ilusiones* (1993) y *Mosquitia* (1999).

Otro grupo étnico del Caribe centroamericano que ha si-

do abordado por el audiovisual reciente es el de los garífunas, habitantes de la Costa Atlántica, especialmente en Honduras y Guatemala.

Mario López realizó en 1994 un documental sobre la ordenación del primer sacerdote garífuna en Honduras, en la aldea de Sangrilaya, departamento de Colón, en el litoral atlántico. *Ordenación del primer sacerdote garífuna*, de veinte minutos de duración, muestra no sólo el ritual de ordenación, sino el carácter festivo de la comunidad garífuna, que hizo de esta celebración un acontecimiento especial.[18]

En Nicaragua, María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández realizaron un documental en 16 mm sobre tres mujeres pesqueras del atlántico sur de Nicaragua. *Lady Marshall* (1990) trata de la vida cotidiana de los habitantes de Marshall Point, aunque se enfatiza el testimonio de las mujeres: Manuela, Eveneth y Vasti de origen garífuna y criolla, únicas en la región en poseer un barco pesquero, el que utilizan para labores de pesca artesanal y servicio de transporte de los habitantes.

Si bien el documental también muestra la doble jornada laboral de estas mujeres, como pescadoras y transportistas, amas de casa y madres, valora los elementos positivos de la independencia económica. Como señala un cineasta nicaragüense: “Algo está claro entre la oscuridad de la sala y ese espacio de mi alma que ha tocado 'Lady Marshall', este es nuestro cine, ese nuestro pueblo recreado por sus artistas mujeres”.[19]

En Guatemala, la serie televisiva *Caminos de asombro* inició su primer episodio con una ficción sobre la comunidad garífuna de Livingston, *Úraga* (2003), realizada por Ana Carlos y Guillermo Escalón, con guión del escritor salvadoreño Horacio Castellanos. Un músico radicado en Nueva York vuelve a su comunidad al entierro de su abuela y la visita le permite reencontrarse tanto con sus amigos y sus amores, como con sus antepasados muertos, que vienen a él en sueños.

En Panamá, *Con el diablo en el cuerpo* (2000), de Luis Ro-

mero, presenta a la etnia panameña de los negros congos, la cual ha creado un juego-ritual-danza con personajes que simbolizan la época de la colonización española y la vida de los negros en la época del cimarronaje.

Asimismo, *Calipso*, de Gerardo Maloney, del GECU, aborda el tema de los primeros antillanos en arribar a Panamá y su música calipso. Realiza más de una docena de entrevistas a destacados *calipsonians*, incluso a algunos radicados en Nueva York, y muestra la importancia de este género musical en la cultura negra y en la identidad panameña. Entre los entrevistados se encuentran Lord Cobra, Lord Delicious, Val Reid Sir Valentino, Claude Morant Black Majesty, Gilbert Butcher Lord Wimba, Two Gun Smokey, Lord Kontiki y Papa Haudini. Los residentes en Nueva York son Roberto Juan Monroe Swing Papa, Esilda Ferrant Lady Trixie, la única cantante mujer, Vincent Hill-Sir Jablonsky y Alonso Wilson, compositor y cantante.

En Costa Rica, el tema de la negritud —visto tradicionalmente como una minoría exótica—, ha sido también retomado en filmes como *El trovador de Cahuita* (1999), de Sonia Mayela Rodríguez y Alejandro Astorga, que rescata la figura de Walter Ferguson, el gran calipsonian del país.

Asimismo, *El barco prometido* (2000), de Luciano Capelli, retoma la mítica figura de Marcus Garvey, líder negro de los años veinte y su paso por el Caribe costarricense. La película, si bien tiene la estructura tradicional del documental —voz en *off*, entrevistas, fotos, investigación—, más que desarrollar una documentación exhaustiva de datos y fechas en torno a Garvey, presenta una especie de imposibilidad de la crónica histórica y trasciende hacia la construcción del mito. No importa tanto quién fue exactamente Marcus Garvey: lo esencial es lo que simbolizó. El mito señala que Garvey, el Moisés negro, estuvo tres veces en Costa Rica y, según los testimonios, aquí inició su trayectoria el líder internacional de la raza negra. Son



El barco prometido (2000), de Luciano Capelli sobre el caribe costarricense.

sus huellas lo que Capelli rastrea en el documental.

Otra de las minorías étnicas que han sido abordadas por el audiovisual centroamericano es la de los chinos, concretamente en Panamá. *La raza prohibida* (1992), de Edwin Mon, con cámara de Enrique Castro Ríos, versa sobre el tema de la población china, los problemas de los indocumentados y los mal documentados, así como el censo que el gobierno intentó llevar a cabo. Es la historia de más de un siglo de inmigración y algunos de los estereotipos con que esta cultura ha sido tildada. El filme conjuga entrevistas, imágenes de archivo, caricaturas, testimonios y una voz en off que estructura el relato.

Memoria de una herencia (2002), de José Luis Rodríguez, aborda el tema de los inmigrantes judíos de finales del siglo XIX en Panamá, y en Costa Rica, *Tútiles* (2003), de Gabrio Zapelli, no sólo trata de manera lúdica, la presencia de italianos en Costa Rica durante el siglo XX, sino que se convierte en una pro-

funda reflexión sobre la construcción de las identidades.

El movimiento ecológico

Otro de los grandes temas de la nueva agenda audiovisual, particularmente la desarrollada en Costa Rica, es el de la protección de la biodiversidad del planeta. La idea de un "desarrollo sostenible" y nuevos estilos de vida promovida por algunos movimientos se plasman en el audiovisual, mismo que ha resultado un medio efectivo para dichos planteamientos. ECO, un proyecto propulsado por italianos en Costa Rica, realizó entre 1988 y 1991, una veintena de producciones sobre el tema.[20] Entre los documentales más destacados se encuentran *Chirripó, el páramo revive* (1989), sobre la biodiversidad existente en dicho parque nacional y los problemas de las quemas forestales; *Palo Verde, una reserva excepcional* (1991), descripción de la riqueza natural y de los peligros que acechan su conservación; *Arrecife artificial* (1990), en el que se muestra la experiencia de construcción artificial —mediante llantas de desecho— de arrecifes como alternativa en la reproducción de fauna marina, *Lo que cuesta el oro* (1990), sobre la problemática ambiental generada por la mina de oro de Macacona, y *Río Bananito* (1989), en torno a la deforestación en la Costa Atlántica.

Los trabajos, estilísticamente hablando, se propusieron representa historias complejas, eliminar la locución, para oír directamente a la gente interesada e involucrada en los problemas. Los temas —todos ecológicos— se abordaron desde diversas perspectivas y con distintos géneros: documentales, cortometrajes, cuñas promocionales, clips musicales o simplemente la reunión de imágenes y música.

Otros realizadores que han abordado el tema ecológico en Costa Rica son Germán Vargas con *Deforestación*; Mercedes Ramírez en *Cueste lo que cueste* (1990), Sonia Mayela Rodríguez con trabajos como *El cráter de un coloso* sobre el volcán Poás; y Gerardo Vargas, con *Guayabo* (1986) sobre el parque nacional del

mismo nombre, y *Tortugas* (1986), en torno a la tortuga verde.

Audiovisuales Chirripó también incursionó en el tema del medio ambiente con trabajos como *El que a buen árbol se arrima… él le da vida* (1991), sobre las innundaciones en Paquera, *Viviendo en riesgo* (1995) y *Jóvenes y medio ambiente* (1998) de Roberto Miranda; y *Lo que aún tenemos* (1992), de Mauricio Miranda, sobre la tala de bosques. *Génesis* (2000), un hermoso juego de imágenes sobre los cuatro elementos de la naturaleza, realizada en diálogo con el pianista Manuel Obregón logró la transición de Roberto Miranda del video ecológico a un obra más cercana al arte, con el tema de la naturaleza, pero con preponderancia del aspecto estético en las imágenes, en lo que venía incursionando desde *Zona restringida* (1996).

Desde 1996, Nidia Rodríguez ha coordinado un festival cultural de medio ambiente, "Madre Fértil Tierra Nuestra", el cual convocó en el 2000 un concurso de cine y video sobre el tema, lo que demuestra su consolidación como una de las preocupaciones fundamentales de Costa Rica, lo que a su vez es coherente con las políticas gubernamentales de los últimos años. Temas como el clima, los huracanes, los terremotos, la agricultura sostenible, el bosque nuboso, las lapas verdes, las tortugas desovadoras y el corredor biológico mesoamericano fueron tratados en trabajos recientes. De éstos destacan *La ruta de la muerte* (2000), de José Cortés y *Bosque de niebla* (2000), de Luis Gamboa.

La ruta de la muerte se centra en las tortugas verdes que desovan en las playas de Tortuguero y la lucha ecológica que se ha desarrollado en su defensa. Las tortugas son utilizadas como fuente de alimento, por lo que su pesca y explotación abunda, pero también se han emprendido medidas de protección, que han culminado con una legislación que prohíbe su captura. Sin embargo, esto que pareciera ser el triunfo de la especie no basta para salvarla. El grupo de documentalistas viajó a Nicaragua, a la isla de Corn Island, donde encon-

tró lo que han llamado "el corredor de la muerte", región de tránsito obligado de las tortugas en su ruta hacia Costa Rica. Allí, la explotación de la tortuga marina no ha sido legislada y hoy es un negocio clave de la vida de los misquitos.

El filme tiene una estructura narrativa que mantiene la atención del espectador gracias a la creación de expectativas y al planteamiento de conflictos. Se presenta como un relato de la expedición de los documentalistas a los cayos misquitos de Nicaragua y a las playas de Tortuguero. Cortés ha trabajado sistemáticamente el tema de la naturaleza en otros documentales para la televisión costarricense.

Bosques de niebla, de Luis Gamboa, es un viaje mágico a los bosques nubosos tropicales, en el que se privilegia la factura estética —imágenes, sonidos y música— de este mundo misterioso que alberga una riquísima cantidad de especies animales y vegetales. Es un trabajo preciosista de imágenes de animales —el quetzal, el mono cariblanco, la rana dorada, entre los más llamativos— y de especies vegetales —un roble de más de quinientos años y 45 metros de altura— que viven en estas zonas amparadas por la niebla y la lluvia. El trabajo musical de Fidel Gamboa es una creación de sonidos y melodías que ponen de relieve y embellecen las imágenes de la naturaleza que una impecable fotografía revela. Se muestra también el problema de la deforestación, ya que si bien Costa Rica ha legislado a este respecto desde los años cincuenta, todavía miles de hectáreas desaparecen del territorio.

La voz de la mujer

El movimiento feminista centroamericano empezó a perfilarse en los años setenta y su presencia ha servido para evidenciar la problemática de las mujeres en la región. A partir

de los años ochenta y, especialmente, en los años noventa, surgió una generación de mujeres interesadas en el cine que, a diferencia de muchos cineastas masculinos, autodidactas, se formaron en universidades y escuelas de cine. Así tenemos, en el caso de Costa Rica, a Patricia Howell, quien estudió en Londres, a Mercedes Ramírez en Berlín, a Maureen Jiménez en París, a Alexandra Pérez en Boston, a Ishtar Yasin en Moscú y a Gabriela Hernández e Hilda Hidalgo en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de Cuba. En Cuba también se han graduado las hondureñas Elizabeth Figueroa y Gina Barahona. Katia Lara, también hondureña, estudió en Buenos Aires. La nicaragüense María José Álvarez, la primera cineasta de la región, se formó en Estados Unidos.

El cine de mujer en Centroamérica ofrece un amplio espectro de formaciones, estilos, problemáticas y maneras estéticas de plantearlas. Las mujeres, cuyo espacio de expresión estaba restringido al hogar, darán voz a la mujer desde una escritura cinematográfica que les es propia.

Así, mientras María José Álvarez —al igual que Martha Clarissa Hernández, hondureña radicada en Nicaragua— realizaba noticieros y documentales sobre los triunfos de la Revolución en Incine, Patricia Howell empezó su labor cinematográfica en el Centro de Cine de Costa Rica, con la filmación de un espectáculo de danza. Pero es con su documental *Dos veces mujer* (1982), con el cual asienta las bases del estilo y la temática para su producción futura, ya que basa su filme, por primera vez en la región, en una investigación de género.

El filme no se limita a describir la situación de la mujer, sino que se propone explicar y desarrollar el porqué de dicha situación. Así, se presenta a la mujer, históricamente condenada al oficio doméstico, debido a la actual división del trabajo es también responsable de labores en el campo y en la ciudad, por lo que su trabajo es doble. Desarrolla con cifras



María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández fundaron la productora Luna Films una de las más productivas de Nicaragua.

y datos esta doble marginación: la desvalorización total de las labores del hogar y la subestimación del trabajo asalariado, en vista de que a las mujeres se les considera ayudantes y, por lo tanto, se les paga menos que a los varones. La mujer es hoy la mano de obra más explotada del mercado laboral y, a la vez, cabeza de familia, en el caso de Costa Rica, esto representa 52 por ciento de los hogares; mismo porcentaje trabaja entre 11 y 12 horas al día. Por último, la doble jornada de la mujer no le permite ni organizarse ni conocer sus derechos.

Este trabajo de Howell conoció un importante impacto en el medio costarricense. Era la primera vez que un filme denunciaba tan claramente la explotación doble de la mujer. Asimismo, fue el primero de una serie de filmes documentales y viñetas informativas en torno a la denuncia de los problemas más acuciantes de la mujer centroamericana, que se realizaron en los años noventa. Algunos de los temas que tratan este tipo de documentales son

- los derechos humanos de las mujeres (*Color de rosa*, de Mercedes Ramírez; *El corazón de las mujeres de piedra*, de Pituka Ortega; *Voces de Cenzontle*, de Belkis Ramírez);
- la agresión de la mujer dentro del marco familiar (*La telaraña*, de Mercedes Ramírez, *El día que me quieras*, de Florence Jaugey y *Sacrifictum*, de Pituka Ortega);
- el problema del sida en relación con la prostitución y con la mujer en general (*Tu derecho a la vida*, Maureen Jiménez, *Protejamos el amor, prevengamos el SIDA*, de Florence Jaugey; *Verdades ocultas*, de Rossana Lacayo);
- el embarazo adolescente (*El embarazo temprano*, de Florence Jaugey; *De niña a madre*, Florence Jaugey);
- la relación con el cuerpo femenino (*Mi cuerpo es mío*, de Florence Jaugey);
- madres infanticidas (*Bajo el límpido azul de tu cielo*, de Hilda Hidalgo y Felipe Cordero);
- la migración femenina, en particular el caso entre Costa Rica y Nicaragua (*Más allá de las fronteras*, Maureen Jiménez; *Desde el barro al sur*, María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández);
- la repatriación de las mujeres y su extrema pobreza (*Y aunque haya cielo mutilado* y *Un amor individual*, de María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández);
- la discapacidad en la mujer (*Una dulce mirada*, de Belkis Ramírez); y
- la problemática de los niños y niñas (*No todos los sueños han sido soñados*, de Álvarez y Hernández; *El mural del arco iris* y *Mitch, una pesadilla para la niñez hondureña*, de Elizabeth Figueroa).

Los temas están relacionados, por un lado, con elementos específicamente femeninos como el cuerpo, el embarazo y la maternidad, y por otro, con la situación de la mujer dentro de

la familia y de la sociedad.

Por lo general, estos filmes son patrocinados y contratados por organizaciones nacionales e internacionales de derechos humanos, la condición de la mujer o la salud, como el Instituto Interamericano de Derechos Humanos, ACNUR, Cefemina, el Programa de Mujeres Adolescentes de la Comunidad Europea, la Comisión Nacional de Sida, etc. Además, casi todos ellos son realizados en formato de video, una alternativa mucho más económica. De los trabajos mencionados, sólo *No todos los sueños han sido soñados*, de Álvarez y Hernández, y *Bajo el límpido azul de tu sueño*, de Hidalgo y Cordero, fueron realizados en cine de 16 mm.

En Guatemala, existe un colectivo de mujeres indígenas —el Centro de Comunicadoras Mayas— que ya ha realizado varios trabajos audiovisuales.

Por otra parte, la productora Luciérnaga, dirigida por Alfonso Porres, también contó con muchas mujeres en su grupo y abordó el tema de la mujer en diversos trabajos. *Doña Elenita, una pobladora* (1996), de Beatriz Neuhaus e Isabel Porres, presenta la vida diaria de una mujer sola, madre de cinco hijos. Su trabajo en el mercado, la religiosidad y el machismo imperante son parte del ambiente en que se desenvuelve esta mujer. No obstante, gracias a otras mujeres con situaciones similares y a grupos organizados, Doña Elenita ha ido superándose, sin por eso renegar de su condición de mujer.

Madres de la vida (2001), del mismo Luciérnaga, es un documental sobre el oficio de las comadronas en La Ceiba guatemalteca. El relato de la protagonista —espontáneo y profundo a la vez— en el cual explica a cámara su antiguo oficio, con naturalidad y minuciosidad, atrapa al espectador y convierte el filme en un trozo de vida. La mujer muestra sus instrumentos y con sabiduría centenaria enseña sus funciones. A su vez, se destaca la importancia social que tienen las comadronas en los pueblos alejados, donde no hay hospitales ni médicos.

Pero es en Nicaragua donde este tipo de documental —con

temáticas de género, pero, en general, el realizado por mujeres— ha tenido un mayor desarrollo. Florence Jaugey, Martha Clarissa Hernández, María José Álvarez, Belkis Ramírez, Rossana Lacayo y Norma Castillo son algunas de las realizadoras que han hecho importantes documentales en los últimos años. Sus temas tienen casi siempre a mujeres como protagonistas. Es el caso del más reciente *Verdades ocultas* (2003) de Rossana Lacayo, sobre la prostitución en Nicaragua. Sin embargo, las documentalistas se han ido abriendo a temas sociales en general, como en *Víctimas de una guerra silenciosa*, de Belkis Ramírez, antes mencionado.

Florence Jaugey ha logrado reconocimientos en el extranjero por sus documentales *El día que me quieras* (1999), sobre la vida diaria de policías y trabajadoras sociales en una de las comisarías de la mujer y la niñez en Managua, y *La isla de los niños perdidos* (2001), sobre jóvenes privados de libertad. El primero recibió el Premio Unión Latina en el Festival de Biarritz, en Francia, en el año 2000, y el segundo obtuvo ese mismo galardón en el 2002. También obutvo el premio de la Sociedad de Autores Multimedia, del Festival du Reel en París, y el Primer Premio al Mejor Documental en Docúpolis, Barcelona. Además, abrió una muestra de documentales en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.[21]

El día que me quieras muestra la vida cotidiana de policías y trabajadoras sociales, así como la agresión que viven mujeres y niños por parte de sus compañeros y padres. Los hombres se defienden, justifican y argumentan a su favor, mientras la cámara los registra, lo que permite al espectador presenciar la complejidad de la violencia doméstica, en todas sus facetas.

La isla de los niños perdidos es la historia de diez jóvenes privados de libertad que, a sus veinte años, deberán pasar treinta años más en prisión. Filmada en la cárcel de Tipitapa, el grupo de jóvenes participa en un taller de video, impartido por la misma realizadora, mediante el cual pueden plasmar



La isla de los niños perdidos (2001) de Florence Jaugey.

sus experiencias y sueños, desde su propio punto de vista:

> A lo largo de dos meses permanecimos dentro de la cárcel más grande de Nicaragua con un grupo de diez jóvenes privados de la libertad. Con ellos montamos un taller de video. Les proporcionamos unas cámaras, algunos consejos básicos y, con la autorización del Sistema Penitenciario Nacional, tuvieron carta blanca para filmar sus propias películas dentro de la prisión. Durante esos dos meses del taller los acompañamos por todo el centro penitenciario ayudándolos a filmar sus películas mientras nuestra cámara registraba lo que ocurría. Con ellos logramos penetrar en lo cotidiano de este universo carcelario donde conviven dos mil reos. Nos integramos a la realidad de la prisión y fuimos parte de ella. Nos introdujimos en la rutina de la cárcel, conocimos las condiciones de vida, el lenguaje y las reglas que imperan en el mundo de los reclusos.
>
> Los personajes centrales de esta historia son los participantes del taller de video. Seguimos la evolución de este grupo, en el que po-

> co a poco las personalidades se fueron afirmando. La desconfianza de los primeros días muy pronto dio lugar al entusiasmo generado por la oportunidad de expresarse *libremente* siendo ellos presos. Fuimos testigos y partícipes de los conflictos entre ellos. Recogimos el testimonio de sus vidas y la espontánea confesión de sus delitos, surgida como una necesidad de conjurar su miedo al futuro.
>
> *La isla de los niños perdidos* es un viaje a lo profundo de la prisión. Es también el retrato de esos "chicos malos" que anduvieron por el camino equivocado porque no hubo otra ruta que se abriera para ellos.[22]

De este filme, el escritor nicaragüense Sergio Ramírez escribió:

> Esta película nos hace entrar en un mundo desconsolado que sabemos que está allí, pero que siempre nos resulta tan ajeno y desconocido. El mundo de la cárcel, que es el espejo oscuro de la sociedad cada vez más derrotada en que vivimos…
>
> Ésta no es una película sobre la culpa, sino sobre los reflejos encontrados de la culpa, allí donde se purgan las culpas. De alguna manera todos estamos siendo juzgados en esta película desde el otro lado de las rejas. Los protagonistas son muchachos que perdieron sus oportunidades, parte de este revuelto turbión juvenil que no cesa de fluir hacia la culpa en las calles, en los barrios, porque las únicas oportunidades que se les presentan son las de la delincuencia común. Se perdieron. Viven en una isla. Nosotros vivimos en otra, rodeados por un mar de gasolina.[23]

El filme combina la mirada de la documentalista con la de los jóvenes, tanto en su vida cotidiana como en lo que en los videos producidos expresan, y presenta temas tan complejos y universales, como la culpa, la familia, las injusticias y la eterna dicotomía entre el bien y el mal.

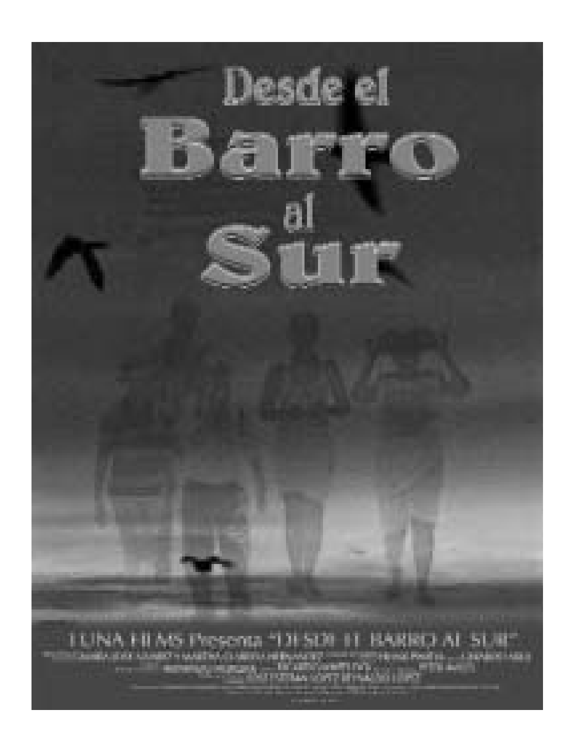
El más reciente trabajo de Jaugey, *De niña a madre* (2004),

sobre tres adolescentes de diferentes partes del país que se convierten en madres a temprana edad, ha logrado conmover al público nicaragüense y se ha exhibido por más de cuatro semanas en las carteleras cinematográficas, lo que para un documental representa un hito en términos de exhibición.

María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández, quienes constituyeron la productora Luna Films a inicios de los años noventa, cuentan hoy con una sólida filmografía. Su más reciente filme, *Desde el barro al sur* (2002), sobre la migración de nicaragüenses a Costa Rica también ha tenido un impacto importante, como veremos.

Las migraciones y el cine del exilio

Los movimientos masivos de personas de unos países a otros es uno de los fenómenos más contundentes del fin de si-



Desde el barro al sur (2002) sobre la migración nicaragüense a Costa Rica.

glo e inicio del nuevo milenio. Para América Latina el "gran destino" es, sin duda, Estados Unidos y el "sueño americano" sigue siendo el objetivo de muchos centroamericanos. Las remesas de los salvadoreños residentes en Estados Unidos son más importantes para la economía de dicho país que las exportaciones.

Centroamérica ya cuenta con cineastas que, al radicar en el extranjero, se incorporaron a las industrias audiovisuales. Paula Heredia es, sin duda, la cineasta centroamericana más exitosa en Estados Unidos, con un importante currículum, especialmente como editora de películas para la televisión de aquél país. En el año 2002, Heredia recibió cinco nominaciones al Emmy[24] (mejor documental, mejor edición de película, mejor edición de sonido, mejor cinematografía y mejor mezcla de sonido), por el documental *In memoriam, New York City 9/11/01*, que realizó junto con la presidenta de la división de documentales de HBO, Sheila Nevins, y el productor John Hofmann. Heredia también obtuvo el ACE-Eddie, una estatuilla otorgada por la Academia de Editores de Hollywood, en 1996, por la edición de un documental titulado *Unzipped*. Heredia tiene proyectado un "largometraje centroamericano": *Retratos de Clementina: una época de oro de las artes centroamericanas*, sobre la poeta y musa hondureña Clementina Suárez. Dicho filme se rodaría en Honduras, El Salvador, Costa Rica, México y Nueva York.

En México, la costarricense Guita Schyfter también se ha destacado en el campo audiovisual. En 1986 dirigió el documental dramatizado, *Los caminos de Greene*, sobre la novela *El poder y la gloria*, del escritor inglés Graham Greene, ambientada en México. En 1990, *Xochimilco, historia de un paisaje*, ganó el premio Ariel al mejor documental. En 1993, Schyfter realizó su primer largometraje, *Novia que te vea*, que ganó múltiples premios en festivales internacionales (Premio del Público, Festival de Chicago; ópera prima, Rhode Island Film

Festival; Premio Especial de la Crítica, Festival de Cine de Mujeres, de Mar del Plata), así como cinco premios Ariel de la Academia Mexicana y tres premios Heraldo, otorgados por el periódico del mismo nombre, de México. En 1994, realizó *Sucesos distantes*, y en el 2002, *Las caras de la luna*, un filme sobre mujeres cineastas con las actuaciones de Geraldine Chaplin, Ana Torrent, Carmen Montejo, Diana Bracho, Carola Reyna y la actriz costarricense de origen argentino, Haydeé de Lev. Actualmente, Schyfter prepara su cuarto lartometraje en torno a un tema costarricense.

El tema de las migraciones, que implica también el desmembramiento de las familias, la ampliación del papel de las mujeres como jefas de hogar e importantes cambios en los patrones culturales, ha sido abordado en los largometrajes guatemaltecos *Ixcan* (1998), de Henrique Goldman, y *Por cobrar* (2002), de Luis Argueta —quien radica también en Estados Unidos—, como veremos más adelante. El viaje a Estados Unidos es un tema frecuente en muchas ficciones centroamericanas.

Otro residente en Estados Unidos, Daniel Flores, destacó con su cortometraje *Homeland* (2001), el cual narra la historia de un joven emigrante que llega a este país a la edad de cinco años y en la adolescencia se ve envuelto en actividades pandilleras, por lo que es deportado a El Salvador.

Sin embargo, las migraciones no son exclusivamente hacia el norte y como dijo alguna vez el escritor nicaragüense Sergio Ramírez, “el sur es nuestro norte”, refiriéndose a la masiva emigración de compatriotas suyos a Costa Rica, país situado al sur de Nicaragua.

El tema de la migración “nica-tica” ha sido tratado por Maureen Jiménez en *Más allá de las fronteras* (1998), abordando concretamente el asunto de las adolescentes que emigran a Costa Rica. También Isthar Yasin ha iniciado un largometraje —híbrido de ficción y documental— sobre el tema, *El ca-*

mino, con dos niños como protagonistas.

María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández, por su parte y a dos voces, realizaron un documental de sensibilización sobre el profundo y complejo tema de la migración de nicaragüenses a Costa Rica: *Desde el barro al sur* (2002).

La cultura del barro en Nicaragua es milenaria y simboliza el origen desde el cual, el filme propone un éxodo. El sur es el trabajo, la posibilidad de estar mejor y de ayudar a los suyos y es "desde el barro al sur" que han viajado miles de nicaragüenses, en busca de una mejoría económica. ¿Cómo es ese viaje? ¿Cuáles sus causas y cuáles sus consecuencias? Las documentalistas realizaron múltiples veces el recorrido, preguntaron y volvieron a preguntar y el filme ofrece muchas respuestas, no sólo a la problemática de las migraciones, sino a las eternas y complejas relaciones entre los seres humanos, entre "nosotros" y los "otros".

El viaje, va y viene, de Nicaragua a Costa Rica, de Los Chiles al Sauce en Occidente, de La Carpio a la frontera. Se presenta el contraste entre el norte de Nicaragua, con sus paisajes de sequía y el barro como motor del trabajo, frente a la cantidad de rótulos comerciales y los malls que se levantan en la ciudad de San José. Dos mundos separados por menos de quinientos kilómetros.

El filme también relata la historia de Alma Nubia, parte de una familia de nueve hijos, quien a los dieciséis años viajó a Costa Rica a trabajar como empleada doméstica. "Nunca había visto un horno de microondas, pero aprendió rápido", dice Claudia, su patrona, y hoy se encarga de acompañar y ayudar a Manrique, el hijo menor de la familia Guzmán Valverde, que tiene síndrome de Down, pero que es despierto como un venado. Alma Nubia no sólo ha sido adiestrada en el manejo de complejos instrumentos domésticos, sino que ha aprendido y ha enseñado a amar y para Manrique y sus padres, ha sido una bendición. Se hizo mujer en cinco meses, estu-

dia, y gracias a ella, su madre tiene una pulpería y sus hermanos menores también pueden estudiar. No hay duda de que ambos países se benefician con la migración y el filme muestra dichas ventajas, pero también el dolor de la soledad y la separación familiar.

En Costa Rica se ha creado una "pequeña Managua", La Carpio, donde viven 25,000 nicaragüenses. Allí encontramos a Beverly Pacheco, quien estudió enfermería en Cuba pero se vino de Nicaragua huyendo de la violencia de su marido. Beverly es "despachada"en su hablar y de una vez lo lanza a la cámara:"Los ticos, te voy a decir la verdad, son racistas".

El filme también cuenta el lado negativo de la inmigración y la explotación que sufren algunos indocumentados. La pregunta para algunos es si la lucha por la sobrevivencia hay que darla en el país natal o en el vecino. Para Otilia Meléndez, Costa Rica es la única vía: "yo me voy y ya me voy a enganchar a un trabajo, ya tengo plata al mes, y aquí, estoy sentada siempre aquí, no me espera nada, por eso es el único el orgullo de Costa Rica [...] En eso es lo único que nos separa la diferencia de Costa Rica. Porque allí hay dinero en Costa Rica, aquí no hay".

Pero, Miguel Meléndez piensa que hay que trabajar para mejorar a la propia Nicaragua, ya que la inmigración regala lo más valioso del país: la fuerza de trabajo. La temática es compleja y tiene múltiples aristas, sin embargo, el filme logra sensibilizar al espectador en torno a la migración, proponiéndola no como un escollo, sino como una relación de necesidad y ayuda mutua.

El documental ha tenido una importante recepción, tanto en Nicaragua como en Costa Rica. Para Alberto Cortés, politólogo nicaragüense radicado en Costa Rica:

> A pesar de que está pensado en "clave nicaragüense", el documental también interpela a la sociedad costarricense. Las dinámicas mi-

> gratorias son complejas y tienen luces y sombras. A veces en Nicaragua se olvida que en Costa Rica muchos migrantes tienen un mejor trato laboral, sobre todo si no están indocumentados, y mejores condiciones de vida (acceso a servicios de educación y salud gratuita, por ejemplo), que el que tienen muchos/as nicaragüenses en Nicaragua. Pero también es cierto que con frecuencia, en Costa Rica se invisibilizan y minimizan las prácticas xenofóbicas y discriminatorias que sufre la población nicaragüense en ese país, las cuales quedan muy bien reflejadas en el documental: desde las pintas contra los nicas en lugares públicos y las agresiones verbales, la sobreexplotación de la fuerza de trabajo migrante en las actividades agrícolas (denunciada por el Padre Gerardo Vargas), la discriminación laboral por razones étnicas (el caso de Beverly Pacheco) y la práctica sistemática de los patronos de llamar a las autoridades migratorias para expulsar a los trabajadores migrantes indocumentados cuando se acerca la fecha de pago (uno de los migrantes indicó haberlo sufrido cuatro veces). También se evidencian estrategias a las que tiene que recurrir la población migrante para insertarse en una situación menos vulnerable, entre otras, la de hablar con "acento tico" o la de tener hijos en Costa Rica, lo que les permite normalizar su situación en el país.[25]

No obstante, el mismo Cortés, meses después dejaba constancia de los logros obtenidos, en la práctica, por el documental:

> Resulta esperanzador el impacto que tuvo esta película a nivel gubernamental costarricense, sobre todo la actitud del ministro de Trabajo, Ovidio Pacheco, quien organizó un videoforo para discutir el tema migratorio. En este sentido, lo nuevo es que tradicionalmente el tema ha estado en manos del Ministerio de Gobernación, que sólo pone su énfasis en el componente de seguridad nacional (control de ingresos y salidas, deportaciones, etc.). Desde la visión de este ministro, el objetivo de ordenar los flujos migratorios es contribuir a que la migración deje de ser una aventura peligro-

> sa para los inmigrantes. Lo idóneo es que la gente venga con su contrato de trabajo garantizado desde que sale de Nicaragua. El ministro insistió en el videoforo que la fuerza de trabajo nicaragüense, flor y nata de la juventud, ha sido “una bendición para la economía costarricense”.[26]

Por su parte, al filósofo Alexander Jiménez el documental le suscitó una reflexión desde su “lugar” de costarricense en torno a las implicaciones éticas y morales de la relación entre ambos pueblos:

> *Desde el barro al sur* es un documental que trata algunos asuntos de un orden que no es necesariamente político, económico, ni jurídico. Son asuntos de orden moral ligados a la dignidad, a la solidaridad y a la hospitalidad.
>
> Me gusta el tono de este documental. Es un instrumento para empezar a reconocer quiénes son esos que a veces, siendo idénticos a nosotros mismos, nos parecen tan extraños. Los extraños son aquellos sobre quienes se habla, no son casi nunca quienes hablan. Lo bueno del trabajo de estas dos cineastas es que nos ayudan a escuchar y a comprender por qué están en medio de nosotros estas personas que son como nosotros y que buscan lo mismo que nosotros.
>
> Este documental nos enseña a reconocer cuántos prejuicios existen en nuestra sociedad respecto de la sociedad nicaragüense, y nos ayuda a pensar en formas más generosas y solidarias de relacionarnos con ellos. Pero es también un testimonio inteligente de que buena parte de los costarricenses han contribuido para que la vida de los nicaragüenses en Costa Rica no sea desgraciada.
>
> Este documental nos invita a imaginarnos como compañeros de un difícil viaje hacia la fraternidad y la justicia.[27]

Humberto Jiménez, guionista nicaragüense, que ha trabajado para varios proyectos costarricenses, también expresa su visión de este viaje *Desde el barro al sur*:

> Un trabajo impecable que logra transportarnos de la Nicaragua profunda con la agonía de ese cerdo dando sus últimos estertores ante la risa de sus victimarios, tan repulsivo como revelador, hasta la Costa Rica plástica, colmada de publicidad y ajetreo típico de toda urbe desarrollada de nuestro hemisferio, en un viaje que va del desencanto a la esperanza, de los sueños a la impotencia y que mañana cualquiera de nosotros puede llegar a ser el protagonista.[28]

Desde el barro al sur es el tipo de trabajo que demuestra que hacer cine, que poner un espejo propio frente a nuestros ojos, es una manera de contribuir en la transformación de la sociedad en algo más justo.

Ensayando historias

Se considera que el "cine" con mayúsculas es el de largometraje de ficción. Cuando decimos que "vamos a ir al cine", pensamos en sentarnos en una butaca y ver una película de hora y media, que nos cuenta una historia. Ésta es la imagen del "cine" que nos ha "vendido" Hollywood y a la que nos hemos acostumbrado como espectadores. En este sentido, cuando hablamos de cine centroamericano, la expectativa se abre a ese tipo de espectáculo y la imposibilidad de siquiera imitar el cine industrial, limita la voz y restringe la capacidad de expresarnos en imágenes.

Como hemos visto hasta ahora, el cine argumental no es el más común en Centroamérica. No obstante, existe una breve tradición y, en los últimos años, ha habido un desarrollo importante en la ficción, en particular en el largometraje argumental.

Catorce largometrajes, rodados en los últimos tres años, es una cifra respetable para un mercado tan pequeño. Éstos incluyen desde producciones "ambiciosas" de más de medio millón de dólares, realizadas en cine en 35 mm, hasta producciones modestas, grabadas y terminadas en video digital, pasando por híbridos de 16 mm y 35 mm o de video digital "levantado" a 35 mm para su exhibición.

Llegar al largometraje de ficción ha representado, en cada país, un proceso que ha pasado por la adaptación de la literatura a la imagen, así como por la realización de cortometrajes. Si bien no pensamos que el largometraje de ficción sea la "meta" de nuestro cine, dentro de la estructura actual del mer-

cado cinematográfico pareciera que sigue siendo el eslabón final de la cadena. Por lo tanto, ¿cómo es el cine de ficción en Centroamérica? ¿Qué historias se cuentan? ¿Qué espejo de nosotros mismos representamos para los otros?

Actualmente, una jovencisíma generación de videastas aborda las temáticas actuales con aproximaciones experimentales que rompen con los géneros tradicionales de documental y ficción que, de todos modos sabemos, son sólo conceptos operativos. El videoclip, el videoarte o lo que se ha llamado videocreación —aún no muy claramente definida— son los formatos para contar historias que han surgido e inundado las pantallas en los últimos años.

En Costa Rica, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) ha realizado tres ediciones de un certamen centroamericano sobre videocreación, *Inquieta imagen*, y diversas exposiciones sobre el tema en las que han destacado trabajos de artistas plásticos y videastas como el panameño Brooke Alfaro, con *Golpe* (2001), *Aria* (2001) y *El corte* (2001), el hondureño Hugo Ochoa con *Cuentos de cegueras y honduras* (2001), los guatemaltecos Darío Escobar con *Made in Taiwán* (2000) y Roger Galindo con *Autocanibalismo*, la producción salvadoreña-guatemalteca *Mi vida loca*, de Rodolfo Wash y los costarricenses José Alberto Hernández, con *Auto-opsis*, Joaquín Rodríguez del Paso con *Exótica, The ultimate otro* (1997), *Cuentos chinos* (1998) y *Viento, agua, piedra* (2000) y Christian Bermúdez con *Después del tono* (2000).

Es interesante destacar el trabajo audiovisual de artistas plásticos como Priscilla Monge, quien ha expuesto su obra en Grecia, en la Bienal de Venecia, en el Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, en la Bienal de Sao Paulo y en las bienales de La Habana, Chile y Venezuela, entre otros países. Su tríptico audiovisual, *Lección de maquillaje Nº 1* (1998), *Lección Nº 2 "Cómo (des)vestirse"* (2000) y *Lección Nº 3 "Cómo morir de amor"* (2003) proponen, desde una visión sarcástica, una parodia de algu-

nos comportamientos sociales de la mujer actual, que incluso pueden ser un puente hacia la violencia de su propio cuerpo. Los trabajos de Ana Sánchez y Clea Eppelin, *Ana sin el mar* (2002), *Zona de pasaje* (2002), *Carrito's way* (2003) y *Fábula alemana en rojo* (2003), también destacan por su trabajo fotográfico, la complejidad de diseño de la banda sonora y aproximación desencantada al mundo consumista de hoy.

La parodia y el desencanto en torno a las conductas de nuestra sociedad actual están presentes en *Dolls* (2000), del guatemalteco Álvaro Sánchez, que mediante fotos fijas y utilizando a diversas muñecas Barbie, también critica las relaciones amorosas y la violencia doméstica.

Marco Chía, de Costa Rica, ha sorprendido con sus trabajos irreverentes, tanto en su contenido como en el lenguaje audiovisual utilizado. Chía realizó *El triunfo del cerdo* (1996), *Ajedrez urbano* (1996), *Los premios* (2000) y *San Ofe de la Suiza* (2001). Violencia a distintos niveles y una aguda crítica al sistema es lo que presenta Marcos Chía en *Los premios*. Impacta no sólo la crudeza de las imágenes, sino el tratamiento novedoso que logra del lenguaje audiovisual, aprovechando todo lo que no se "debe" mostrar: la cámara que tiembla, los rayones de la cinta, los negros, los puntos, la deformación. Es la contraimagen que expresa de manera artística un mundo absurdo, brutal: el cotidiano. En *San Ofe de la Suiza*, la crítica se encamina al abandono que ha sufrido la ciudad de San José y, nuevamente, arremete contra los mitos del país de la "Suiza centroamericana".

La irreverencia, el humor y la frescura en la aproximación audiovisual y narrativa a situaciones cotidianas destacan también en la obra del jovencísimo Ernesto Villalobos, costarricense que estudió cine en Barcelona. Sus cortos *100 al este* (2003) y *La navidad de Junior Pérez* (2003), el primero documental y el segundo en la línea de la ficción, son muestras de cine joven, inteligente y realizado con pocos

recursos económicos. 100 al este se burla abiertamente de la manera de los "ticos" de dar sus direcciones —nadie conoce la numeración de las calles y avenidas—, así como de la irreverencia que se tiene hacia las instituciones políticas. *La navidad de Junior Pérez* propone de manera lúdica el debate entre Jesucristo y Santa Claus, con una sutil crítica al consumismo y al espectáculo en que se ha convertido la celebración navideña.

Estas recientes aproximaciones e híbridos entre artes plásticas, música y video, exceden los límites de este trabajo y consideramos merecen un tratamiento específico, aun cuando nos parece importante señalar su existencia como un nuevo camino de contar historias. En este libro, entonces, continuaremos limitándonos a las formas tradicionales del video argumental, particularmente la adaptación literaria, los cortometrajes y largometrajes de ficción.

La adaptación literaria

Desde siempre, la adaptación audiovisual de la literatura ha sido uno de los recursos más utilizados por todas las cinematografías. Desde su nacimiento, el cine pretendió obtener una cierta legitimidad social mediante la traslación en imágenes de las más importantes obras literarias de la época y, así, la literatura ha sido fuente inagotable de temas y argumentos para el cine y el video.

En Centroamérica se adaptaron textos literarios durante todo el siglo xx, sobre todo de autores clásicos como el salvadoreño Salvador Salazar Arrué (Salarrué 1899), los costarricenses Manuel González Zeledón (Magón 1864) y Carlos Salazar Herrera (1906) o el panameño Rogelio Sinán (1904). En menor medida, se han adaptado autores contemporáneos como el nicaragüense Sergio Ramírez (1942) o el hondureño Roberto Castillo (1950). Incluso, recientemente, escritores

tan distantes generacionalmente como los guatemaltecos Mario Monteforte Toledo (1911) y Rodrigo Rey Rosa (1958) han adaptado al cine sus propias novelas.

En Honduras, Mario López, quien había realizado documentales para el Departamento de Cine del Ministerio de Cultura en los años setenta, inició una nueva etapa para el audiovisual hondureño con la adaptación de un cuento de Jorge Medina García (1948), *El gallo* (1989), en el que presenta el ambiente predominante de la región centroamericana: el área rural, con el campesinado como protagonista. La historia gira en torno a un gallo y la irresponsabilidad del jefe del hogar, que apuesta el dinero de su trabajo, arriesgando la subsistencia de su familia. En el filme, predominan las imágenes sobre los diálogos, lo que hace que la historia se relate fluidamente sin caer en la trampa del apego al texto escrito, aun cuando el final de “sopa de gallo”, sea ya un tópico en la literatura latinoamericana.

Una década después, Francisco Andino, quien había fungido como asistente de dirección en *El gallo*, realizó otra adaptación, *Voz de ángel* (1998), a partir del cuento “Semos malos” del escritor salvadoreño Salarrué, cuya historia se ubica en Honduras. Nuevamente se ubica en el contexto es el rural, no obstante, la realización audiovisual es mucho más contemporánea, con un contraste entre fotografía en color y en sepia, un montaje paralelo y una cámara, muchas veces en mano, muy ágil.

El campo hondureño es un espacio de pobreza y violencia. Los protagonistas, padre e hijo, viajan de pueblo en pueblo mostrando la magia de un fonógrafo y su música, con el fin de hacerse de algún dinero. En el camino, se enfrentan a unos bandoleros que les roban el aparato, los dejan malheridos y con las ilusiones rotas. El contraste entre el mundo de la pobreza y la violencia, con el ambiente poético que propone la música y que enfrenta a los ladrones a sus propias emociones y culpas, es transmitido de modo sutil pero penetrante.

También a partir de Salarrué, Noé Valladares, que había trabajado con el ICSR en tiempos de la guerra civil en El Salvador, adapta el cuento “De cómo San Antonio perdió su virtud”, bajo el título *La virtud de un santo* (1997), con un equipo de colaboradores nicaragüenses entre los que destaca el camarógrafo Frank Pineda. Con una puesta en escena bastante más tradicional, el video cuenta la historia de un santero de pueblo, fabricante de imágenes. El hombre se emborracha mientras esculpe un San Antonio y del mismo tronco del que había fabricado al santo, realiza un demonio. Sueña, entonces, que este diablo cobra vida y las imágenes fílmicas mezclan los planos de la realidad y de los sueños. A su vez, una mujer busca el amor de su hombre mediante la brujería y los ruegos a San Antonio. La imagen del santo también cobra vida y aparece como la contraparte del diablo que, liberado, se pasea por el pueblo. San Antonio, el diablo y la mujer-bruja aparecen en diversas situaciones eróticas, que muestran las culpas y las represiones de la sociedad católica y pueblerina. La gente del pueblo se da cuenta de que el San Antonio tiene vida y una larga fila de enfermos e inválidos vienen a pedirle consuelo y milagros, con lo que se monta un negocio y un carnaval. La imagen del santo termina ahogada con el incienso y destrozada en el suelo y, al final, el pueblo queda como un fantasma, con las puertas cerradas y la tormenta avecinándose.

Por otra parte, el veterano del cine salvadoreño José David Calderón, quien realizó en 1969 el largometraje *Los peces fuera del agua*, vuelve al audiovisual con una adaptación en video del cuento *La cita*, de Ramón González Montalvo. Ésta es la historia de un triángulo amororo ubicado, una vez más, en el contexto rural, dentro de la línea costumbrista, predominante en Centroamérica. *El hombre de una sola mujer* (2001) plantea una visión más moderna del machismo, las relaciones familiares y los ancestrales tabúes de la infidelidad femenina. En la historia, es la mujer la que tiene una cita con otro hom-

bre e incita a su pareja a “que la pelee”, aduciendo a que así debe ser la conducta masculina. Sin embargo, ella misma sufre una decepción al descubrir que el “otro hombre” no la acepta como pareja formal y su compañero, que no reaccionó violentamente ante su abandono, la recibe de vuelta en el hogar.

En Costa Rica, Alonso Venegas adaptó el cuento de Manuel González Zeledón, *¿Quiere usted quedarse a comer?* y de Abel Pacheco *Esquelitan* (1983); Miguel Zuñiga, el cuento de Carmen Naranjo, *El monumento* y Minor Alfaro adaptó *La noche de los amadores* de Marco Retana y la novela *Juan Varela* de Adolfo Herrera García.

Sin duda, uno de los cuentistas favoritos para la traslación al audiovisual ha sido Carlos Salazar Herrera, de quien se han adaptado *La bocaracá*, por Lucrecia Cordero; *Un grito* (1982), por Germán Vargas y Sonia Mayela Rodríguez; *Un matoneado*, por Alonso Venegas; y más recientemente *La calera* (1998), por Percy Angress. De igual modo, Esteban Ramírez se inspiró en el cuento, *El solitario*, para su ópera prima, *Caribe* (2004), como veremos más adelante.

La calera destaca por la aproximación novedosa en el tratamiento de la imagen fílmica. Su mayor acierto está en las imágenes con las que recrea ese paisaje enteramente blanco en el que se ubica *La calera*, al combinar el preciosismo de las imágenes registradas en cine con los adelantos técnicos y la manipulación de la imagen que permite el video. El director optó por fotografiar el cortometraje en cine de 16 mm, logrando una calidad visual que aún hoy sólo la fotografía consigue, pero posprodujo en video, lo que le permitió crear efectos de luz que sólo se pueden manipular en la edición en este material. Así, la iluminación es la verdadera protagonista del filme, como lo es la blancura en el cuento.

Angress juega con el contraste blanco-negro que el cuento plantea, no sólo a nivel de las protagonistas, Lina-blanca



La calera (1998), de Percy Angress.

frente a la piel morena de la Cholita, sino que lo trabaja en el paisaje a partir de contraluces. Asimismo, utiliza con las angulaciones al componer los encuadres, con abundante uso del picado y contrapicado. El texto fílmico es puntuado con quemados a blanco, que denotan una intención de presentar el relato no como un *continuo*, sino como un conjunto de fragmentos, de imágenes que, como pinturas, se yuxtaponen. Esta puntuación fílmica parece seguir la estructura del cuento, que también está diseñado como una serie de fragmentos, divididos en el texto impreso mediante espacios en blanco.

La adaptación es rigurosa: los diálogos son tomados literalmente del cuento y mantienen algunos regionalismos que contrastan con las imágenes con un tratamiento contemporáneo. Sin embargo, por seguir la vía de rigurosa fidelidad, Angress olvida que las imágenes son de por sí elocuentes y cae en uno de los vicios de las adaptaciones: incluir una voz en *over* que,

cual narrador omnisciente, introduce el texto y "explica" situaciones, repitiendo las imágenes y guiando la lectura.

También en Costa Rica, el canal estatal realizó importantes trabajos audiovisuales, de dos clásicos de la literatura costarricense: *El moto* (1998), de Joaquín García Monge —considerada la primera novela de la literatura nacional— realizada por Alonso Venegas, y *Magdalena* (1999), de Ricardo Fernández Guardia —en este caso la primera obra teatral— llevada a la televisión por Xavier Gutiérrez. *El Moto* y *Magdalena* representaron esfuerzos importantes en términos de producción —ambientación de época, múltiples actores y locaciones— y a la vez un excesivo apego al texto literario, lo que impidió una mayor creatividad y exploración de las posibilidades del lenguaje audiovisual.

En Panamá, también se han realizado diversas adaptaciones literarias de autores clásicos y contemporáneos. *Fruta prohibida* (1993), de Jorge Cajar y Joaquín Horna Dolande, se basa en un cuento de Juan Andrés Castillo y en clave de comedia —con fuertes estereotipos, sobre todo en cuanto a puesta en escena y actuaciones— se aborda el tópico de la mujer como demonio, en un ambiente rural. Temas como el de la desintegración familiar, los prejuicios religiosos, las creencias mágicas y, finalmente, la seducción del dinero, en estrecha relación con el sexo y la maldad, se subrayan en el filme.

Pero, sin duda, la adaptación panameña de textos del ámbito tradicional más ambiciosa es la dirigida por el panameño David Becerra. Ésta es una versión actualizada de una de las leyendas mesoamericanas más importantes, La llorona. *La llorona del río* o *The Weeping Woman of the River* (2000) fue una producción del American Film Institute, rodada en Los Ángeles. La historia parte del presente: unos niños juegan con una bola en un río y al oír el llanto de la mujer, se recrea la leyenda. Ésta se ubica en Panamá, en 1910, con el baile de los quince años de Esperanza —con muestra de costumbres y trajes

regionales—, enamorada de Ricardo, quien debe irse de viaje. La pareja se encuentra a solas en el bosque y él promete volver a buscarla. Poco tiempo después, Esperanza se da cuenta de que está embarazada, por lo que su padre decide enviarla a casa de una tía que vive sola en el campo. El tiempo pasa, Esperanza le escribe diversas cartas a Ricardo, quien no contesta, y el niño nace. La mujer está feliz con su bebé hasta que la tía le comenta que Ricardo se casará. Esperanza, en un arranque de desesperación, ahoga al niño en el río. Ricardo llega a buscarla anunciando que ya tiene la autorización para el matrimonio y le pregunta por el niño, ante lo cual la mujer, desesperada, se interna en el bosque llorando y llamando a su hijo…

La factura estética del filme, las actuaciones y las ambientaciones son adecuadas para recrear y explicar psicológicamente las causas de la actuación de la Llorona, versión ancestral de las madres infanticidas, que abundan en nuestros países, cuya problemática también fue abordada en el documental *Bajo el límpido azul de tu cielo* (1997), de los costarricenses Felipe Cordero e Hilda Hidalgo.

En Guatemala, Luis Urrutia aborda este mismo tema en un corto de ficción —con guión original— llamado *Días felices* (2002), ambientado en una familia burguesa. Dos jóvenes adolescentes discuten en torno a los indígenas en Guatemala y despectivamente manifiestan su deseo de desaparecerlos. Sin embargo, el amigo del dueño de la casa quiere abusar sexualmente de Lucía, la empleada doméstica. Para ello, los jóvenes deciden drogarla y violarla, aprovechando la ausencia de la familia. Los chicos fotografían la violación y el chofer, amigo de la sirvienta, los sorprende. La mujer queda embarazada y, al descubrir las fotos, abandona en la lluvia al hijo que ha parido y se ahorca. El filme se relata de manera elíptica, fragmentaria, pero el tratamiento del tema es directo desde el inicio, por lo que atrapa al espectador.

Hasta aquí todas las adaptaciones —tradicionales o innovadoras— se apoyan en textos clásicos y se ubican en ambientes rurales, lo que, como vimos en la primera parte de este libro es el común denominador de la literatura y de gran parte del audiovisual centroamericano. No obstante, un par de jóvenes realizadores, Tatiana Salamín de Panamá y Esteban Ramírez de Costa Rica, proponen dos adaptaciones desde lo urbano, con aproximaciones audiovisuales más atrevidas.

Salamín realizó en 1995 *Sangre*, adaptación del cuento "Todo un conflicto de sangre", del escritor panameño Rogelio Sinán, en el que se aborda el racismo en nuestros países. Con una ambientación muy cuidada y una impecable fotografía de Luis Franco, el relato contrapone el mundo blanco, limpio y un tanto artificial de la alta sociedad panameña, con el ambiente "bárbaro", con bailes y música, de los negros. También se oponen los planos de la realidad con los del sueño —lo que pareciera ser un rasgo común en la escritura fílmica de las cineastas centroamericanas— combinando los miedos y prejuicios de la mujer blanca frente a ese mundo negro que le es ajeno y que le provoca asco, evidente metáfora de las creencias de que ambos mundos representarían el bien frente al mal.

La crítica a la burguesía blanca que sueña con Estados Unidos —un pretendiente estadounidense es la máxima aspiración de la mujer— se presenta de manera humorística e irónica. La mujer blanca teme haber tenido una transfusión de sangre de negros y quiere repetir la transfusión pero con sangre, no blanca, sino "gringa". El texto sugiere que la mujer, en vez de transformarse en negro, que es su gran miedo, se convierte en hombre. Finalmente, la mujer blanca observa a los negros y en un final conciliatorio —quizá demasiado fácil— vemos cómo le entrega una flor blanca a su empleada negra, con lo que se cierra la historia en un abrazo entre ambas mujeres como solución simbólica a los problemas raciales del país.

Esteban Ramírez se arriesgó en su primer cortometraje con un cuento de una escritora contemporánea, Myriam Bustos, y un abordaje un tanto fantástico en su filme *Rehabilitación concluida* (1998), lo que representa un cambio radical en las temáticas hasta ahora presentadas por las adaptaciones. El filme comienza con un primer plano del rostro de una mujer frente a un espejo y un plano de detalle de la mano que abre un grifo. Corre el agua y la mujer se lava la cara, mientras se mira. Observamos su angustia. Se disuelve a blanco y con una música que insinúa desde el principio el suspenso, aparecen los créditos. Son trece minutos de tensión *in crescendo*: de una mirada en el espejo —una premonición— al cumplimiento inevitable: la muerte.

Ramírez logra un cortometraje impactante, redondo, de gran intensidad y con un lenguaje visual que expresa el miedo y la angustia inexplicable, en medio del espacio de lo cotidiano. Para ello, utiliza constantemente una leve inclinación del encuadre. La realidad captada por la cámara es la de todos los días: la ciudad, las calles con sus autos, el Centro de Rehabilitación con sus pacientes, la casa y el marido que lee el periódico, ve la televisión o simplemente come un plato de frijoles. Pero todas estas escenas son vistas de manera "incómoda", con una inclinación que muestra que esa realidad —y la mirada que posa el director sobre ella— no es inocente. A esto añade el uso abundante de los primeros planos, los detalles —un ojo, la boca, la mano con el cigarro, el cenicero lleno de colillas— e incluso a veces los rostros se salen del cuadro, parecen no caber en él, provocando nuevamente la sensación de extrañeza, la angustia que crece en la protagonista y que llega a su clímax en la imagen que abre el filme —y que posteriormente se repite en su contexto— de la mujer mirándose al espejo.

Ese miedo, esa angustia obsesiva que llevará a la protagonista a la muerte, se escenifica también en las constantes imá-

genes de pasadizos, de corredores, de largas calles que son atravesadas velozmente por la cámara, iluminadas fríamente con una luz blanca o azulada. La interpretación de la protagonista y la música y sonidos —pasos que resuenan en el vacío— colaboran en la creación de esta atmósfera. Con una gran economía de recursos, el texto literario es sintetizado en una sola dirección: el encuentro inevitable con la muerte.

Ficciones para educar

El audiovisual ha sido utilizado como herramienta para la educación; no obstante, ha sido el documental —aparentemente más directo— el género al que se ha recurrido con fines didácticos. Sin embargo, en Honduras, una especie de "fiebre de ficciones" ha provocado que muchas propuestas educativas, que tradicionalmente pudieron ser abordadas desde el documental, hayan sido planteadas de manera ingeniosa, a partir de ficciones que podríamos llamar "educativas".

Es el caso de los cortometrajes *Alto riesgo* (1996), de René Pauck, sobre temas de salud, género y participación de la mujer en la sociedad, *Entre calles* (2001), de Manuel Villa, sobre el alcoholismo y el díptico *Mi vida loca* (2001), integrado por *Las cuatro tablas*, de Daniel Serrano, y *Limpiando chaqueta*, de Mario Jaén, sobre la delincuencia juvenil o "maras", tan comunes en Guatemala, El Salvador y Honduras. De igual modo, *Fantasmas del huracán* (2000), de Elizabeth Figueroa, sobre las consecuencias del huracán Mitch, sigue esta línea. *Alto riesgo*, realizada por el veterano René Pauck, es considerada:

> la primera ficción de la nueva generación del cine hondureño, que involucró un número considerable de profesionales, técnicos y actores nacionales. Su temática abordó diversos ejes narrativos como los de la salud reproductiva, género y la participación de la mujer

> en la política local. El mensaje generado en esta ficción es altamente educativo y aún continúa vigente, sosteniendo un impacto prolongado después de cinco años de producción.[1]

Alto riesgo es la historia de Maruca, una partera tradicional que vela por la salud y bienestar de sus vecinos. Ella, además de preocuparse por los problemas de salud de su comunidad, interviene en las soluciones de asuntos familiares y contribuye con la gestión de proyectos en beneficio de todos, actitudes que la convierten en una verdadera líder, ya que es la única mujer que logra hacer oír su voz en un medio exclusivo para hombres. Paralelamente se desarrolla la historia de Reyna, una joven que experimenta el amor y su sexualidad por primera vez. Reyna se va a vivir con su compañero, lo que provoca el enojo de su padre, quien no la vuelve a ver ni permite que su madre lo haga. La muchacha queda embarazada de gemelos —un embarazo de "alto riesgo"—, y Maruca interviene para acercar a la familia.

El relato se plantea dramáticamente: introducción, desarrollo, clímax y desenlace. Este último es feliz, gracias a la intervención de Maruca e implica la transformación del personaje del padre, quien no sólo acepta nuevamente a su hija, yerno y nietos, sino que incluso apoya a Maruca para una participación más activa en los asuntos de la comunidad. El filme, entonces, no sólo cuenta una historia sino que explica la función social de la partera, así como la importancia de la salud para la comunidad.

Entre calles trata el tema del alcoholismo a partir del personaje de un joven con problemas de adicción. Éste va deteriorándose y tiene alucinaciones sobre un supuesto amigo que lo aconseja mal, pero que a la vez lo acompaña. El joven comete diversos delitos como robos y violaciones, y se plantea la idea de la escisión de la personalidad, en la que se debaten internamente el bien y el mal. Al final, triunfa el lado positivo

de la personalidad, gracias a la amistad y solidaridad de otros jóvenes.

Los dos filmes que integran *Mi vida loca* (2001) van claramente dirigidos a la población adolescente. *Las cuatro tablas* y *Limpiando chaqueta* son pioneros en el tema de la delincuencia juvenil y han tenido una importante recepción en Honduras.[2] Los filmes fueron patrocinados por el Programa de Atención a Menores Infractores y en Riesgo Social (PAMITS) en Honduras y la Unión Europea. De 23 minutos cada uno, se acompañan de una guía didáctica para el uso de los profesores, ya que su objetivo primordial fue el uso como apoyo didáctico en las instituciones de segunda enseñanza. En ambos, participaron actores profesionales de teatro, cantantes de rock e incluso gente sin experiencia. Ninguno de los intérpretes pertenece a una pandilla y todos los tatuajes que aparecen son maquillaje.

Las cuatro tablas, dirigido a jóvenes de doce años en adelante, relata la historia de Átomo, un chico que quiere dejar la pandilla y viajar a Estados Unidos. La familia está desintegrada: no existe figura paterna y la madre parece estar permanentemente conectada al televisor. Átomo lleva tatuajes, *percing* y escucha música techno y rock. Su lenguaje, así como el del resto de la pandilla, es la jerga de la juventud marginal de hoy. En su intento por escapar del grupo, Átomo acepta una última misión y debe enfrentar a una pandilla enemiga. Mientras el otro grupo mira un partido de televisión en una choza de madera, Átomo y sus compañeros le prenden fuego. La policía llega y si bien logra huir, después de una larga persecución, es sacrificado: le clavan un puñal en el pecho, con una nota: "Uno menos". Al día siguiente, mientras la familia de Átomo ni siquiera se ha enterado de su ausencia, la radio transmite la noticia de la muerte de un joven —con un tatuaje de un átomo— que introduce la hipótesis de que dichos crímenes sean parte de una serie de ejecuciones extrajudiciales realizadas por los paramilitares.

Limpiando chaqueta, de Mario Jaén, para jóvenes mayores de quince años, plantea más bien una recreación de la historia de amor imposible —a lo Romeo y Julieta— en el ambiente marginal de las pandillas. Basado en una historia real, cuenta cómo La Chunga, queda embarazada de un pandillero enemigo. Como castigo —el título "limpiando chaqueta" alude a esto— ella debe ser golpeada por mujeres de su grupo y entregar al padre de su hijo. La "mara" es un grupo cerrado al que hay que respetar. Al final, La Chunga se queda con su hijo, aunque debe criarlo sola.

Para el director Mario Jaén,[3] el problema de las pandillas es el de una insurrección sin ideología. Lo que buscan los delincuentes es satisfacer sus necesidades más inmediatas. En Honduras hay unos 35,000 pandilleros y se considera que existen escuadrones de la muerte encargados de matarlos. Es un fenómeno ya conocido en países como Colombia, y Brasil, que en el caso regional, proviene de la ciudad de Los Ángeles, donde habitan muchos inmigrantes centroamericanos.

Por último, *Fantasmas del huracán* (2000), de Elizabeth Figueroa, es una película que plantea la amistad, sin límites de edad, como base de una sociedad mejor. La relación entre un niño y un hombre mayor hace que juntos olviden los fantasmas internos que cada uno lleva, con la muerte de los seres queridos, en dos huracanes que han arrasado Honduras: el Fifí y el Mitch.

Simón es un niño que, después de perder a su familia en el reciente huracán Mitch, es explotado por un hombre rudo, Pedro, que lo hace cargar bultos en el mercado. Allí conoce a don Mario, que vive en el pueblo de Santa Lucía, donde promueve la conservación del suelo. El también perdió a su familia en el huracán Fifí, lo que marca el punto de encuentro entre ambos protagonistas. El filme mezcla la ficción con el documental educativo y contribuye a la revaloración de las relaciones humanas, intrageneracionales, despertando concien-

cia sobre las causas de los desastres naturales. De igual manera, propone una estrecha relación entre la tierra y el ser humano que no debe descuidarse. La película ha sido considerada por la Organización Panamericana de la Salud (OPS) como una producción modelo sobre el tema de la salud mental.[4]

El video musical en Panamá

Si bien en todos los países centroamericanos se han realizado videos musicales para acompañar las producciones discográficas, el caso de Panamá es destacable. Mediante un concurso concurso de videos musicales que desde 1985, el publicista de origen ecuatoriano Stephan Proaño, la producción audiovisual, en particular la de ficción, se revitalizó:

> En este ambiente de estímulo, reto, solidaridad, intercambio y colaboración entre cinéfilos, publicistas, artistas plásticos, bailarines, músicos, cineastas y teatreros, como pocas veces se ha dado en Panamá, se organizó en 1985 el I Concurso de Vídeos RPC-Maxell, que llenó una necesidad creativa y propició nuevas propuestas en el lenguaje electrónico del vídeo, medio que permite la disminución de costos y la democratización audiovisual, al darle a casi todos los estratos la posibilidad de expresarse. Aunque el concurso convocó a la realización de vídeos musicales, formato para la comercialización de la música, ejecutado por publicistas acostumbrados a expresarse en 30 ó 60 segundos, los participantes del evento se las ingeniaron para "confrontar las bases" y contar historias, dentro de las reglas del juego.[5]

Para Proaño, el video musical comprendía una historia y era fácil de difundir, lo que era clave para el estímulo del audiovisual, ya que uno de sus objetivos era exhibir las producciones realizadas:

> Desde mi perspectiva de publicidad, buscaba que alguien patrocinara un concurso de documentales y que se dieran premios. Un documental se podía hacer, pero ¿qué hacíamos con él, cómo lo transmitíamos? Poco a poco se fue más o menos definiendo una idea, que fueran vídeos musicales, y eso precisamente fue el vehículo más lógico para una cinematograría incipiente: un género que tenía una estructura y si había una canción, de repente, había una historia. Logramos el apoyo del canal comercial RPC, y el dinero de los premios y la promoción los patrocinó el distribuidor de vídeos Maxell.[6]

El primer año, participaron unos doce videos de realizadores como Nikolai Proaño, Luis Palomo, Jaime Chung, Eduardo Harker, Ricardo Ledezma, Ricardo Méndez, Ricardo Barría y Luis Franco. Nikolai Proaño ganó esa primera edición con un video musical claramente reconocible dentro del formato: *Tu cuerpo* (1985), con música de Luis Franco y letra de José de Jesús Martínez. Dicho video es un: "ensueño erótico en que se mezclan trazos oníricos, elementos folclóricos, iconografía egipcia y fantasía sugerida por el largometraje de animación *Heavy Metal* (1981, de Gerald Potterton)".[7]

Sin embargo, lo importante del concurso fue que el género del video musical daba cierta flexibilidad a las aproximaciones audiovisuales y los artistas presentaron verdaderas historias, bajo la coartada de la música. Es el caso de Luis Franco, él mismo músico y uno de los primeros cineastas del GECU en los años setenta. Junto con Eduardo Harker y Sergio Cambefort presentó *Algo de ti* (1985):

> Aunque no obtuvo el primer premio, el vídeo sugirió una ruptura del formato, al volverse más importante la historia que la canción. Basado sobre un texto de Changmarín, Franco compuso e interpretó la canción que, sin duda, está presente, pero es secundaria a la historia de la pareja separada por militares, con la complicidad de representantes del comercio, la religión, la intelec-

> tualidad, los medios de comunicación y el pueblo en general, ante los ojos de un niño testigo, proyección de la incertidumbre que se vivía en el país desde la muerte de Torrijos y la ascensión al poder de Manuel Antonio Noriega.[8]

El corto muestra, en un primer momento, a una pareja que hace el amor, la cual es separada por unos soldados; el hombre es recluido en una prisión. Luego, se crea un mundo más elaborado, al estilo del realismo mágico caribeño tan en boga en la época, con personajes que representan los distintos estratos e instituciones sociales para, finalmente descubrir, en una puesta en abismo, que todo es como un juego de cajas chinas o muñecas rusas, que la prisión es mayor e incluye a todos los participantes. Únicamente queda fuera un niño desnudo, símbolo de la inocencia y la esperanza de un futuro mejor. Para Franco:

> Fue una época política, intensamente convulsionada en el país, con posturas polarizadas: o estabas a favor o en contra [...] *Algo de ti* tiene un componente político muy fuerte y, sin embargo, logró pasar a nivel nacional. Algunas gentes se dieron claramente cuenta de que es lo que estaba pasando ahí, qué es lo que estábamos diciendo. [...] Me imagino que no gano por eso, porque algunos de los jurados temieron premiar una cosa como ésa, que podía tener un problema que trascendía, al nivel de los militares, que lo iban a censurar ellos mismos y algunos eran bien parte del argumento.[9]

Al año siguiente Franco y Harker optaron por recrear una leyenda panameña, *Tulivieja* (1986), en la que una mujer, por seguir a un conquistador, pierde a su hijo en un río. Hacia 1987, con un mayor presupuesto, Franco se basó en la exposición pictórica de la artista Alicia Viteri, a su vez inspirada en el cuento de Edgar Allan Poe, *La máscara de la muerte roja*, para crear *Príncipe Próspero* (1987):

> *Príncipe Próspero* es el tercero de la serie, filmado con recursos propios; los dos primeros en vídeo y este en 16 mm. Contaba esta historia política el argumento del "príncipe próspero", de Edgar Allan Poe, que llegaba a la fiesta, al palacio y toda aquella cosa, y yo le hago una traducción y le adjudico a estos personajes un rol en el medio político nacional, los políticos viejos, el coro de los que le hacen gracias al dictador. El trabajo no ganó tampoco. Al año siguiente ya la cosa en Panamá estaba claramente deteriorada.[10]

Otros trabajos que se presentaron en el concurso, siguiendo el formato del videoclip fueron *Miércoles* (1985), de Ricardo Barría, *La aparición* (1985), de Luis Palomo, *Chencha y Sebastián* (1987), de Ricardo Méndez y *Niños* (1993), de Natividad Jaén y Jaime Chung.

Apegado al tiempo y al ritmo de una canción, *Miércoles* presenta la cotidianeidad de la ciudad de Panamá, desde la madrugada hasta al anochecer. En *La aparición*, una mujer de pueblo es acosada por un fantasma burlón —una especie de diablo negro y sensual— en medio de imágenes de carnaval, con bailes y mascaradas. *Niños* muestra, mediante música de jóvenes raperos, la vida de los niños de la calle en Panamá. *Chencha y Sebastián* escenifica, a partir de una canción folclórica, un asunto de celos en un ambiente rural.

No obstante, como hemos señalado, los trabajos más interesantes fueron los que rompieron el formato del video musical e intentaron contar historias más elaboradas. El mismo Proaño, que había ganado la primera edición con un videoclip, al siguiente año presentó *El sol por dentro* (1986), basado en el relato de ciencia-ficción *Todo el verano en un día*, de Ray Bradbury:

> Es una historia futurista con un tono frío y esquivo dictado por la misma trama, en que una niña, residente de una colonia terrícola en Venus, sueña con ver el sol, ante la incredulidad de sus com-

> pañeros de clase. La referencia a los "días sin sol" que vivía el país escapó a más de un espectador, pero era tangible. Por otro lado, Proaño lo ve más como un relato autobiográfico sobre la otredad, basado en su experiencia de extranjero en Panamá.[11]

Dentro de las adaptaciones se realizó *Teresa Batista* (1992), de Jorge Cajar, a partir de la novela homónima de Jorge Amado, en la que se presentaba una caricaturización del gobierno de transición, en un mundo de santeras, cimarrones y prostitutas. Como apuntan Del Vasto y Soberón: "Hubo lugares comunes en los vídeos —desde incontables saxofonistas, mimos, amores truncados y cantantes descalzos—, pero a la vez la creatividad bullía, al punto de que, en varios casos, la canción de rigor se volvió un obstáculo para el flujo narrativo de las 'mini-películas'".[12]

Otras de las "mini-películas" presentadas fueron *El duro* (1993) de Víctor Algandona y *La suerte de Pancracio* (1992), de Jorge Cajar, con guión de Fernando Martínez, ambos del GECU. *El duro* pone en cuestión el machismo, con una historia —en clave de comedia— del típico rufián de los barrios populares, que atemoriza a los pasajeros de un bus y termina encontrando castigo en su propia mujer, la Dura, que lo deja por el Suave. *La suerte de Pancracio,* en un ambiente rural, cuenta la historia de un hombre adicto a las apuestas, que decide apostar por caballos, gallos y loterías. Sin embargo, la mujer —apegada a la realidad de todos los días— le hace sopa de gallo, dándole la sorpresa de su vida.

En 1992 el concurso parecía agotarse, por lo que se abrió lo que desde el principio fue la necesidad clave del medio audiovisual: la categoría de video argumental. Nuevamente Nikolai Proaño obtuvo el primer premio con *Fábula del corazón: historia de los niños y el amargado,* relato en los límites de la magia y el sueño, y primera parte de una trilogía que nunca se completó. La acción, basada en un argumento de Ana Mattioli,

transcurre en una casona donde un anciano tiraniza a cinco niños. El amor será el arma que los libere a todos.

En 1993 se presentó también como historia autónoma, *Pequeños novios*, de José Luis Rodríguez, con fotografía de Carlos Montúfar, el cual recibió varios premios, incluido el de mejor fotografía. El cortometraje aborda el problema de las madres adolescentes, que constituyen 20 por ciento de los embarazos del país. El filme combina la "voz" de un feto con la historia de una pareja de adolescentes. La chica queda embarazada y los jóvenes deciden abortar pero, al final, la futura madre opta por tener el hijo. También *Sangre* (1995), de Tatiana Salamín, fotografiada en 16 mm por Luis Franco, que ya comentamos, fue uno de los últimos trabajos premiados en el concurso RPC-Maxell.

El concurso no se volvió a realizar después de 1995. No obstante, con el auspicio del Comité Nacional del Centenario, se revivió a partir de 2003, con pretensiones de permanencia. Esta vez se convocó video argumental, musical y musical universitario y se ofrecieron incentivos de difusión, ya que los trabajos premiados serían proyectados en una sala cinematográfica y transmitidos por un canal de televisión.[13]

Con ojos de mujer

En los últimos años, como vimos, una importante cantidad de mujeres cineastas se han acercado al audiovisual, tanto documental como de ficción. Muchos de los trabajos argumentales de estas realizadoras presentan rasgos comunes que hemos considerados propios de una escritura fílmica femenina, ya que se pueden asociar con lo semiótico y lo materno. Sus trabajos se consideran "escritura femenina", ya que privilegian en su puesta en pantalla lo inconsciente, lo impulsivo, lo reprimido, lo trasverbal y lo atemporal, elementos que, según

la psicoanalista y semióloga Julia Kristeva, rompen con la lógica del orden patriarcal.[14] Los filmes recurren en su mayoría a elementos oníricos, a un discurso ambiguo, denso, donde el tiempo y los espacios se entremezclan, se funden y confunden. A la vez, tratan temáticas profundamente arraigadas en las necesidades y temores de lo femenino y, por lo general, los protagonistas son mujeres y niños.

Íntima raíz (1984), de Patricia Howell, no tiene diálogos y la historia se narra mediante imágenes, así como la la voz en off de los protagonistas. Una mujer —la india— y un hombre —el soldado español— narran a lo largo del filme: ella la cosmogonía de su raza y él, las impresiones que le causa este encuentro con un mundo misterioso, donde las costumbres difieren de las de su pueblo. Se rompe con la cronología convencional y se presenta un tratamiento circular donde se reúnen pasado, presente y futuro. Esta idea cíclica evoca la armonía de la naturaleza y se identifica no sólo con el manejo cinematográfico, sino también con la luna, los ritos de la muerte, del nacimiento y de la iniciación, elementos fundamentales en la tématica del filme.

Un parto —un acto exclusivamente femenino— a la orilla de un río, inaugura el filme y establece profundas relaciones entre la mujer dadora de vida y la naturaleza: "Nosotros somos iguales que la naturaleza" —dice la voz femenina—. La película presenta al pueblo indígena en perfecta armonía con la naturaleza y a la mujer como parte fundamental de esta sociedad, como perpetuadora de la raza, pero también como elemento activo en la construcción de esa sociedad. Hay escenas que parecen coreografías del trabajo femenino, con voces y cantos que presentan el estado de placer de esta armónica relación entre el ser humano y las labores que ejecuta. Estos momentos de placidez se interrumpen con una imagen de un machete que corta, que rompe la naturaleza para abrirse espacio: es el español, que con su armadura y su arma destroza el equilibrio natural.



Blanco organdí (1998), de María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández.

La fotografía es de un gran lirismo y abundan las imágenes de la naturaleza virgen, de los animales. La música y los ruidos también juegan un papel fundamental como complemento de la imagen. Los textos femeninos son muy poéticos y presentan la cosmogonía indígena desde la percepción de la mujer. Los masculinos, apoyados en cartas de conquistadores, muestran la distancia entre ambas visiones de mundo. El filme es una metáfora de lo que fue la Conquista y propone el cuerpo de mujer como el espacio de la violación directa del español. Con esta agresión, símbolo de todo lo que supuso la conquista, se cierra el texto fílmico.

Catorce años después, María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández ponen en pantalla otro desgarre entre el ser humano y su entorno: la guerra civil nicaragüense rememorada por una mujer desde su niñez: *Blanco organdí* (1998). Con una estructura también semejante a la lógica onírica, el cortometraje rememora la pérdida de la inocencia ante la

crueldad de la guerra. Una niña vestida impecablemente de blanco atraviesa una ciudad en la que los cadáveres y las ruinas son su entorno. Su vestido se ensucia. No obstante, el movimiento no va de la blancura a la suciedad, sino que se mantiene en un vaivén, dependiendo de la relación entre la niña y los elementos simbólicos que encuentra en este viaje a su interioridad, a sus temores y esperanzas.

Dentro de estos elementos, el espejo y, ante él, la mirada, son claves en el discurso fílmico. El texto arranca con una sesión de fotos: imágenes para la posteridad. La niña desfallece ante este detenerse de la mirada. Es el ritual de una burguesía latinoamericana que aprisiona los momentos claves de la vida mediante fotos y vestidos de gala: blanco organdí. Pero ya los ritos burgueses no resisten la situación social y el vestido se ensucia. La niña camina, deambula por las ruinas, atraviesa una iglesia, sin encontrar nada. Una mujer de negro con la cara oculta (¿la muerte?) acecha a la niña con flores blancas, flores que la niña rechaza, que forman parte de lo que se acaba, lo que ya no resiste más entre las ruinas de la ciudad.

El sonido puntúa el texto fílmico, a la vez que enriquece y complementa esta realidad que ofrece la imagen: el click de la foto que podría ser el detonante de un disparo —de guerra o de memoria—. Oímos las campanas de iglesia en ruinas, cuyos santos ya no auxilian ni consuelan porque están decapitados. Risas infantiles que ya no están y que pertenecen a una infancia marcada por la muerte. La niña entra al interior de una casa donde una mujer mayor reza como único consuelo de una época ida. El viaje continúa por la noche. La mujer-muerte se abraza a un hombre en medio del ambiente de guerra y mutilación. Aparecen fragmentos de recuerdos, de imágenes, en un viaje a la memoria que se detiene en un espejo. De nuevo una mirada: la de la mujer adulta que, al mirarse en él, como en una regresión infantil, se reconoce en la niña de las pesadillas.



Florencia de los ríos hondos y los tiburones grandes (1999) de Ishtar Yasin, de Costa Rica.

Según una de las realizadoras, el filme surgió de un sueño infantil recurrente. No hay diálogos y la construcción del cortometraje, su sentido final, lo realiza el espectador con la selección y el ordenamiento de las imágenes. El blanco y negro de la fotografía permite entrar más fluidamente a esta otra realidad del sueño. De nuevo, la lógica femenina se asocia con la ruptura de la racionalidad establecida y se relaciona con lo onírico y el silencio, elementos de otra lógica que, según Kristeva, se aproxima más a la mujer.

En *Florencia de los ríos profundos y los tiburones grandes* (1999), de la costarricense Ishtar Yasin, prevalece también la poética de lo onírico. Un epígrafe de Luis Buñuel: "Adoro los sueños, aunque mis sueños sean pesadillas...", es la clave de lo que se desarrollará, es decir, la introducción a un mundo onírico, en particular a la pesadilla cotidiana de la agresión intrafamiliar.

Una cámara venida de fuera del mundo doméstico se asoma a la ventana de una casa en una noche de lluvia. Si afuera ésta

y la oscuridad presentan un ambiente frío y desolador, adentro, el infierno es directo: un hombre se mueve agitado, una mujer aterrorizada en silencio se apoya en una pared, una niña aparece perdida entre ambos. El hombre toma un jarrón de vidrio y lo lanza hacia la pared. La agresión familiar está ya pautada. No obstante, el filme no desarrolla el registro de lo real. No es un documental sobre la violencia doméstica, es una alegoría.

A la demanda de la niña: "Mamá contame el cuento", el texto fílmico se abre a otro mundo: el de lo imaginario, el de los cuentos de hadas donde todo es (o debe ser) hermoso y feliz. Y en este cuento, la niña es protagonista, princesa de su propia historia, dentro de un castillo lleno de sorpresas. *Florencia* entra al mundo de su fantasía sin poder nunca desprenderse del todo de la opresión de su realidad. Por eso, entramos con ella a un palacio derruido, donde habita una reina asustada y un rey anhelante, perdido, un rey cuya virilidad parece destronada y que está ansioso, preguntando por algo que ha extraviado, que no se sabe nunca muy bien qué es: ¿una pistola, la fidelidad de su mujer, su propia hombría?

El cuento de hadas es también una parodia del cuento matrimonial que se nos vende. Y la voz amarga del hombre se encarga de desvelarnos la histórica mentira del amor. Ante el juego de la reina y la princesa irrumpe la voz masculina para burlarse de la mujer: "Pobrecita, se cree reina. Mírese a un espejo". El texto fílmico está atravesado por una constante tensión. La niña, que a veces logra mediante sus juegos escapar de la realidad de la agresión familiar, en realidad sólo da vueltas en redondo, como el carrusel con el que juega, como el texto cinematográfico mismo. La atmósfera opresiva está hábilmente construida a partir de una fotografía tan azulada, que presenta el ambiente casi en blanco y negro. Con grandes contrastes de luces y sombras; con una cámara cuyos lentos acercamientos a los personajes parecen envolverlos; con unas angulaciones donde tenemos la impresión de que el es-



De larga distancia (2000) de Katia Lara, ganó diversos premios en Argentina.

pacio se traga a los protagonistas, especialmente a la niña indefensa. Una fotografía que alarga el tiempo, que lo retarda: un viento que entra por las ventanas, las hojas de los árboles que caen lentamente en un tiempo circular, infernal, eterno. La puesta en escena es sutil pero elocuente en mostrar el abandono y la soledad del encierro de cada uno de los personajes. No hay comunicación, por eso no hay tampoco diálogos. Todo se presenta como en un infierno circular —que la cámara sigue—, donde estamos aislados, solos, dando vuelta en redondo.

De larga distancia (2000), de la hondureña Katia Lara, también tiene a una mujer como protagonista. Eva, estudiante en Argentina, vive la angustia del huracán Mitch desde fuera, justamente a través de la memoria de su infancia. Como *Blanco organdí*, De larga distancia está filmada en blanco y negro.

Eva espera ansiosa noticias de su familia: la vemos escribiendo mensajes electrónicos, visitando la Embajada de Honduras,

mirando la televisión por medio de la cual nos enfrentamos al desastre. Las imágenes contraponen elementos de la identidad centroamericana —comida, música— frente a la frialdad de la gran ciudad en la que Eva realiza su búsqueda. El filme juega con dos planos, el actual y el de los recuerdos, en el cual vemos a una niña que juega en los alrededores de un gran árbol: una ceiba. El huracán arrancó la ceiba y con este acto de violencia natural pareciera simbolizarse la pérdida de la infancia de Eva, de las raíces de la mujer-niña y de la estabilidad de Honduras. Con una búsqueda de expresividad mediante el lenguaje cinematográfico, el montaje paralelo y una fotografía impecable en blanco y negro, Lara describe de manera poética su visión personal del desastre natural, desde la distancia, no sólo del espacio, sino del tiempo paradisiaco de la infancia.

Por otra parte, el tema del abuso infantil también se aborda en Panamá por Pituka Ortega en el mediometraje: *El mandado* (1998). En él se recurre de nuevo a la memoria como estructura del relato. Se trata de una mujer que recuerda su infancia, cuando fue agredida sexualmente. Si bien el filme tiene una forma más convencional —todo es un *flash back* de recuerdos presentados en orden cronológico— es interesante destacar su sutileza al presentar el abuso. El recurso de Pituka Ortega parece ser el silencio, el tejido de lo no dicho. Lo importante es lo que no se ve y se supone: el sufrimiento de la niña sólo es comunicado a un supuesto Dios que todo lo ve, pero que no ve nada. La familia está preocupada por la vida social y es el personaje fuera de la norma —el tío homosexual, de cuyas preferencias tampoco se nos explicita nada— el único que descubre el dolor de la niña, a la vez que revela su propio dolor. La niña se aferra a la religión y a su soledad, pero ya mujer nos damos cuenta de que la escritura ha sido su salida; la escritura y el alejamiento de esa sociedad cerrada que no quiere ver sus propias heridas.



Sacramento (1993) de Hilda Hidalgo fue su trabajo final de la Escuela Internacional de Cine y Televisión, de San Antonio de los Baños, Cuba.

Pituka Ortega recurre también al humor. El hombre abusador tiene un perro que es quien paga, con la muerte, el abuso de su dueño. Sin embargo, el filme cierra con la salida de la mujer de una iglesia, y un conjunto de hombres con perros que se entrecruzan frente al portal. El abuso no se elimina, pero la mujer es capaz de sobrevivir a él y no será la Iglesia quien la libere. Será su propia producción, su creación personal.

Hilda Hidalgo, de Costa Rica, también ha realizado ficciones con elementos como los antes descritos. Posee lo que hemos llamado una "trilogía del deseo", con una indudable coherencia estilística y temática, con la mujer —relacionada también con la naturaleza— como eje de los filmes. Las historias se ubican en una especie de barroco tropical y la sensualidad tanto de la mujer como de la naturaleza también se manifiesta en la anécdota propiamente dicha: historias de deseos, de amores, de encuentros y desencuentros.

Desde su primer trabajo, *La niña en los naranjos* (1991), encontramos una relación entre mujer, naturaleza y deseo. La historia es sencilla: un hombre encuentra a una niña llorando al lado de un naranjal: ella quiere una naranja... y otra... y otra. El hombre mira las piernas de la niña, la acaricia. Juegan. Luego, la ausencia... la niña desaparece. El hombre llora. No es el hombre, es un joven. Ya en este brevísimo trabajo tenemos una idea básica: el deseo es insaciable. Además, la ambigüedad es el tono que desde ese primer momento se propone.

Una carreta conducida por una vieja que ofrece hierbas colmadoras de deseos cuenta la historia de *Sacramento* (1993), su segundo filme. La carreta lleva inscrita en sus maderas desvencijadas el propio relato en tres momentos: una joven en el agua; un niño con una flor; el encuentro entre la joven y el niño. En *Sacramento*, una joven quiere volver a su pueblo, a orillas del mar. El deseo del regreso parece empujarla hasta la playa. Allí encuentra a un niño que despierta a la sexualidad. Primeros planos de la piel, un juego en la playa, una fruta que se abre al apetito y un juego en la cama arman el ambiente.

Pero, para volver a Sacramento, la joven ha dejado en la ciudad a su compañero. Éste la busca, pero... Sacramento no existe. ¿No existe? La joven había soñado con Sacramento. El hombre indaga infructuosamente sobre un pueblo con ese nombre que, sin embargo, parece no encontrar. Al igual que el deseo, que no se colma, Sacramento parece no existir. La joven ingresa al mar de la mano del niño que inicia en la sensualidad.

Magia, sueños, piel, agua, color y calor parecen ser los ingredientes que mezcla y vuelve a mezclar Hilda Hidalgo en sus imágenes cinematográficas, que cobran una dimensión mayor en *La pasión de Nuestra Señora* (1998). Los personajes son de nuevo una pareja "dispareja". Recordemos que en el primer filme, se trataba de una niña y un hombre adulto; esto se invierte en *Sacramento*, donde hallamos a una joven y un niño.

En *La pasión...* se trata, esta vez, de una mujer madura y un joven vendedor de libros espirituales. Ella, una mujer sola, rodeada de árboles y de siete coloridas lapas, espera... y espera. Él, llega al claro de la selva, con su maletincito de burócrata, desorientado en medio de la naturaleza.

¿Que pasá entonces? Todo y nada. La sensualidad se hace imagen y apenas se insinúa una historia de amor. Todos los sentidos son convocados por Hilda Hidalgo en *La pasión de nuestra señora*. El ruido de la selva y sus colores de barroco tropical. Los sabores de las frutas —una papaya que se abre en primer plano—; las texturas de la piel. Mujer, naturaleza y erotismo se fusionan en la propuesta estética y el amor se presenta como un juego especular. Amamos al otro, pero en realidad amamos la imagen del otro, y más aún, amamos lo que el otro ama (y ve) de nosotros mismos. Las primeras palabras de la mujer van dirigidas a un espejo imaginario que ocupa el lugar de nuestra mirada.

Con niños como protagonistas y dentro de narrativas más convencionales tenemos *La caja de los besitos* (1992), de Alexandra Pérez, una historia de amor infantil dentro del contexto de la guerra civil costarricense de 1948. Nuevamente, se muestra la guerra que destruye la inocencia infantil. *Verde rubor* (1996), de Gabriela Hernández, realizado en video Hi-8, valora la naturaleza desde una lógica infantil. La visión ingenua y sin contaminar de un niño descubre maravillas donde los adultos no logran ya ni siquiera ver. El niño, disfrazado de árbol, representa a la naturaleza y propone una relación sin corromper entre los seres humanos y su entorno. Lo mismo sucede, como vimos, con *Fantasmas del huracán* (2000) de Elizabeth Figueroa, sobre las consecuencias físicas y psicológicas del huracán Mitch, que tiene también un niño como protagonista.

Estos filmes nos hablan de la agresión y el abuso —sexual, psicológico, social—; de la guerra y la destrucción de un mundo armónico donde la mujer tenía su lugar; pero, también ex-



Eugenia Fuscaldo es la protagonista de La pasión de nuestra señora (1998), de Hilda Hidalgo.

ploran el amor y el deseo que nunca se colman. Las imágenes no se entrelazan en un discurso lineal, sino que juegan con las rupturas, con los silencios, con una poética de lo sensual o de lo onírico, construyendo una escritura fílmica ambigua y densa, cuyo sostén casi nunca es el discurso verbal. Los sueños y la infancia son los momentos privilegiados; la naturaleza se asocia con los ritmos femeninos, y los espejos —ríos o cristales reflejos— sostienen las miradas de estas mujeres que mediante el cine miran y nos muestran su interioridad, sus sueños y pesadillas.

Sin duda, las mujeres centroamericanas están a la vanguardia fílmica de la región.

El placer del cortometraje

Florence Jaugey con su cortometraje —que fluctúa entre ficción y documental— *Cinema Alcázar* (1997) ganó el premio más importante que haya obtenido una obra centroamericana en el siglo xx: el Oso de Plata del Festival de Cine de Berlín, en 1998. El corto de escasos diez minutos fue realizado con la película virgen que le sobró a Ken Loach cuando realizó en Nicaragua *La canción de Carla* (1996).

Cinema Alcázar es un relato breve, redondo y, a la vez, infinito. A partir de unas pocas imágenes y con la voz en off de una anciana como guía, se recrea el micromundo de un grupo de personas que habitan un cine abandonado. Dice la protagonista: “Cuando yo vine a vivir aquí, despuesito del terremoto, esto era puros escombros… Dicen que aquí era un cine. ¡Ay, mamita!, las cosas que pasan. Llevo años metida en este cine y nunca, en mi vida, miré una sola película”.

La mujer es el eje central de ese mundo, es el corazón de la vida y de su origen, es madre y abuela. También es la que posibilita el relato. Ella es la narradora y gracias a ella no sólo tenemos la vida, sino la historia que nos cuenta. El cine, símbolo por excelencia de la modernidad que representó el siglo xx, es la metáfora de la derrota de las ilusiones del progreso, del fracaso del capitalismo como solución económica de los pueblos. El cine es hoy una luz apagada que únicamente sirve de refugio para los más olvidados.

Pero la vida sigue ,y como en *El hombre de una sola nota*, la vida triunfa más allá de la guerra y el abandono. Y por eso, bajo el techo de ese cine, los seres humanos nacen y mueren, comen, trabajan, descansan, sueñan. Ese cine —que con la luz parecía crear la vida en la pantalla— es la misma vida en las sombras de sus espacios derruidos. Allí nacen los hijos de María Isabel, una joven de quince años que ya ha parido dos veces. En ese micromundo, es también una mujer la que manda



Alcazar.Cinema Alcazar (1997) de Florence Jaugey ganó el Oso de Plata de Berlín en 1998.

y, como en buena parte de nuestras sociedades, el marido es un alcohólico que no la ayuda. Los hijos han logrado “lujos” como la televisión y mediante el simulacro de cine que es el televisor, los personajes se evaden a mundos maravillosos de telenovela mexicana, donde todos son felices y las diferencias sociales se eliminan con matrimonios entre príncipes y cenicientas. El contraste entre la luminosidad de la pantalla televisiva y la oscuridad del cine abandonado es una evidente metáfora de la imposible y frustrada conciliación de esos universos.

Los políticos prometieron sacarlos del cine, darles mejores condiciones. Lo de siempre, ya la anciana no se engaña y la vida sigue… Los niños juegan, los hombres trabajan y la naturaleza tiene sus ciclos, que van y vienen con la lluvia y el sol. El día pasa, alguien prende un fuego y los hombres vuelven “a casa”. La mujer sabe que en este cine terminará su “viaje”. Es-

tá cercana a la muerte y el ciclo se cierra, pero la vida sigue…

Es Nicaragua, ha pasado la Revolución y tanto el cine como los sueños de un mundo mejor se han apagado. Pero, más allá de todo, la vida continúa y la seguimos narrando… *Cinema Alcázar* es un poema audiovisual sobre las esperanzas y frustraciones de millones de centroamericanos, evocados mediante la metáfora del cine en sombras.

Este mundo de abandono y marginalidad es el que presenta Pierre Pierson en su cortometraje *Metal y vidrio* (2002), el cual es asimismo una propuesta entre la ficción y el documental. Grabado en video, blanco y negro, *Metal y vidrio* nos introduce a la historia de un niño que vive de lo que recoge en el basurero de la ciudad. Este otro espacio de marginalidad se convierte, nuevamente, en el microcosmos donde los desperdicios de la sociedad de consumo se han tragado a los mismos seres humanos. Lo primero que muestra el filme es un anciano que ha sido abandonado en el botadero.

Entre el sórdido ambiente de la basura, el niño —quien es también el narrador mediante voz en off— logra establecer relaciones de ternura con las cosas y las personas que lo rodean. Este mundo infrahumano, sin embargo, no es mucho peor que el de su propia familia, con una abuela impacible y una madre que lo único que hace es fumar. El filme muestra los deseos del niño de abandonar ambos mundos de miseria y la posibilidad de un futuro mejor, que es esbozado en la canción final que habla sobre la esperanza. Pierson construye en *Metal y vidrio* un micromundo desde los espacios cerrados de marginalidad que han proliferado en los últimos años en los países del tercer mundo. Si bien *Cinema Alcázar* pone en el centro de la historia a la mujer al final de su vida, el niño de Pierson representa la esperanza y el futuro. Ambos filmes tienen en común una ambigüedad en la propuesta genérica, en los límites entre la ficción y el documental.

Con temáticas muy distintas a las antes descritas, en Costa

Rica se ha vivido un pequeño boom de cortometrajes de ficción, especialmente en los últimos años. Entre 1998 y 2000, cuatro cortos fueron realizados en cine de 35 mm: *La pasión de nuestra señora*, de Hilda Hidalgo, *Florencia de los ríos hondos y los tiburones grandes*, de Isthar Yasin, que ya abordamos, *Las máscaras* (1998), de Rafael Chinchilla, y *Once rosas* (2000), de Esteban Ramírez. Estos cuatro cortometrajes, así como las adaptaciones literarias *Rehabilitación concluida* (1998), del mismo Ramírez, y *La calera* (1998), de Percy Angress fueron exhibidos en cines comerciales, fenómeno que no se veía en Costa Rica desde el último largometraje, *Eulalia*, en 1987.

Otros trabajos realizados de indudable calidad y que muestran búsquedas de lenguajes expresivos personales, permiten hablar de una verdadera efervescencia del audiovisual de ficción. Filmes como *Brujas* (1996) y *Réquiem* (2000) del veterano Víctor Vega, *La piñata* (1995) de Gustavo Fallas y *Variaciones sobre un mismo crimen* (1998), del mismo Fallas y Jürgen Ureña, *Cuartos oscuros* (1999), de Héctor Madrigal, *La muerte en dos platos* (2000), de Marcos Blanco, *Al filo del deseo* (2002) y *La mirada indiscreta* (2003) de Roberto Roth, son algunas muestras de esta efervescencia que vive Costa Rica por contar historias por medio del audiovisual, ya que todos han sido realizados de manera independiente.

Las máscaras, primer cortometraje de ficción de Rafael Chinchilla, cuenta la historia de Álvaro Guevara, un artesano de máscaras populares, de las famosas gigantas y diablos de los turnos. Guevara sale del país y encuentra el éxito, nada menos que en Hollywood. 25 años después, como artista consagrado y después de ganar un premio Oscar por su trabajo, el personaje vuelve a sus raíces. No obstante, Guevara no se reconoce en su país y admite públicamente no sentirse costarricense. De allí en adelante, encontramos el viaje interior del personaje, a su origen, a los elementos culturales que se en-

cuentran en la base de su trabajo.

Guevara recorre la ciudad, cree percibir las viejas máscaras de su padre. En una secuencia paralela, aparecen imágenes de la pampa guanacasteca, del taller del viejo mascarero, del baile de La Yegüita. Al azul de la ciudad se contrapone el amarillo quemado de la llanura. Un niño juega libremente, curiosea por entre las máscaras, observa… La secuencia paralela no se plantea como un *flash back*, aun cuando puede ser leída como la infancia de Guevara. Son dos mundos contrapuestos —la ciudad y el campo—, tópico muchas veces trabajado en la literatura y el cine regional, pero retomado desde una perspectiva novedosa, no como una partición excluyente —o uno u otro— sino como una dicotomía indisoluble, en la que ambos espacios forman parte de un todo —el país, el pasado, ahora el presente— que, finalmente, se funden con el personaje.

A diferencia de muchas de las producciones nacionales que intentan mostrar lo más típico del "ser costarricense", Chinchilla lanza una mirada de distanciamiento al país, con un personaje que vuelve de la gran metrópoli (Los Ángeles) y no se reconoce. *Las máscaras* es un viaje al centro de nosotros mismos, una metáfora de la pérdida y encuentro de nuestra identidad; del deseo de triunfar y de saber que sólo se triunfa en lo más íntimo del yo, a lo más en compañía de los amigos de la infancia, del barrio, del pueblo que nos vio crecer, del origen mismo.

Once rosas (2000), de Esteban Ramírez, es quizá el cortometraje más ambicioso —en cuanto a producción se refiere— de los últimos realizados en el país. Filmado también en cine de 35 mm, contó con un excelente equipo técnico y la actriz peruana Mónica Sánchez, con experiencia en largometrajes. La impecable fotografía de Mario Cardona muestra un hermoso San José; la música es fuerte y la actriz es hermosa y eficaz. La historia relata el encuentro azaroso de una pareja, el joven que busca a la mujer por la ciudad, su hallazgo y el des-

cubrimiento de que ella está con otro hombre. Si bien la factura estética y las condiciones de producción del filme superan la historia narrada, Once rosas sirvió a Ramírez para preparar su ópera prima, *Caribe* (2004), uno de los filmes centroamericanos más logrados de los últimos años, como veremos más adelante.

Otros trabajos de ficción —que también incursionan en géneros poco corrientes— son los realizados por Gustavo Fallas. Después de haber realizado algunos ensayos en VHS como *El beso* (1993), Fallas filmó *La piñata* (1995) y *Variaciones sobre un mismo crimen* (1999), este último en codirección con Jurgen Ureña. Ambos filmes, con una duración de media hora, sobresalen por su elaborada estructura narrativa y por una búsqueda de las posibilidades del audiovisual, aun cuando ninguno de los dos contó con recursos económicos suficientes y están realizados con cámaras de uso doméstico. *La piñata* fue filmada en Hi-8, con fotografía de Gabriela Hernández, y *Variaciones sobre un mismo crimen* en video digital.

Ambas películas rinden homenaje —de manera más o menos explícita— al género del “cine negro”. Abordan temáticas de crímenes, donde aparecen personajes de detectives y ambas tienen lugar en el centro de la ciudad, tratando una problemática social del momento: los “chapulines” o bandas de jóvenes delincuentes que pulularon en San José durante la década de los noventa.[15]

En el caso de *La piñata*, el título aparece como una metáfora de lo que le sucederá al protagonista. El filme se construye a partir de un *flash back*: el recuerdo de William del día en que fue detenido por la policía. Su madre, religiosa evangélica, clama piedad aduciendo que él es policía y citando el Nuevo Testamento. El ambiente de clase media y las nuevas corrientes religiosas de la región ya están bosquejadas en esta escena inicial. William es un muchacho que sueña con convertirse en policía e irse a Estados Unidos. Su cuñado Germán —recién

casado y con un bebé de un año, a quien se le hace su piñata— trabaja en el Organismo de Investigación Judicial (OIJ) y lo ha acercado al medio policiaco. William es útil pues conoce a la gente de la calle y está entusiasmado con el posible trabajo.

Germán y su colega de la policía montan un operativo para atrapar a una banda de chapulines e invitan a William, pero éste no llega pues se queda con una muchacha en un salón de baile y luego en un motel. Imágenes muestran el ambiente decadente que contrasta con la fantasía de William ante la misma mujer con ropa elegante, a quien él dice artificialmente, “hola, me gusta tu cuerpo”, como sucedería en las películas de Hollywood. Son cortes muy breves que interrumpen, enriqueciendo, la linealidad narrativa y que insisten en distanciar al espectador de la ficción, al igual que la voz en over, o la cámara de la fiesta de cumpleaños. El operativo fracasa y en un enfrentamiento Germán es asesinado. Ante la pérdida de su cuñado —modelo para William— éste es llamado por un jefe de la policía, quien sutilmente lo incita a la venganza. William cae en la trampa, se obsesiona con el caso y atrapa a los delincuentes juveniles. No obstante, el sistema legal no funciona y los delincuentes salen de la cárcel inmediatamente, lo cual William reclama al jefe. Como el cabecilla sigue preso, William lo saca de la cárcel y en un arranque de rabia lo asesina a mansalva.

En *La piñata*, Fallas hace una interesante deconstrucción del cine policiaco, concretamente del “cine negro”. La escena con el jefe de la policía evidencia esto: la sombra de un ventilador sobre el personaje recuerda las películas de los años cuarenta con Humphrey Bogart como detective emblemático. No obstante, el ambiente es otro: la típica ciudad centroamericana, los pobres detectives de clase media, muchos de los cuales son corruptos y los jóvenes delincuentes. No hay misterio, no hay magia. Si bien Fallas juega con iluminaciones, angulaciones y logra gran expresividad mediante el lengua-

je visual, no se emulan las luces y sombras clásicas del cine negro, ni la atmósfera elegante ni la aparición de vampiresas hermosas. Tampoco es una parodia. Es una traslación a nuestro contexto, por lo que los matices que toma el género en un cine pobre, en un contexto también pobre, funcionan para señalar una problemática social real: la delincuencia y la incapacidad legal de detenerla. En la voz que relata hay una especie de conciencia distante, amarga, que hace patente el fracaso de William, su condición de antihéroe, típico del cine al que Fallas parece citar. El texto concluye: "Desde carajillo le cuadró la vara de los policías, pero cuando uno hace la línea recta, hay que acordarse del garabato".

El otro filme, *Variaciones sobre un mismo crimen*, se basa en un hecho real, salido de la crónica roja: el asesinato de un funcionario en una sala de cine. Si bien la realización fílmica cuenta con más recursos, continúa siendo una producción económicamente limitada. Es de noche y un tipo —el cinéfilo— transita por las calles de la ciudad, las cuales se han vuelto peligrosas. Un grupo de jovenes delincuentes lo agrede verbalmente y el tipo, asustado, después de ocultarse brevemente, se refugia en la sala de cine, en donde se lleva a cabo un festival de cine negro. La película en exhibición es *Ascensor para el cadalso*, de Louis Malle, que tiene música de Miles Davis. El cinéfilo, evidentemente torpe, se ubica en la sala de espectáculos pero no logra concentrarse, los otros espectadores están más preocupados en seducir a su pareja o en hablar por teléfono celular. El tipo se ve obligado a cambiarse de lugar y sube al segundo piso, donde no hay nadie. Lo vemos, finalmente, adormilado frente a la pantalla. Fragmentos claves del filme francés se intercalan con las escenas de la sala de cine.

Afuera de la sala, la boletera y el acomodador complotan, no sabemos todavía acerca de qué. La boletera sube a donde se encuentra el administrador con el dinero de las ganancias. El funcionario es un hombre mayor que muestra deseos

hacia la joven. Ésta le dice que saldrá un par de días de la ciudad, pues tiene un familiar enfermo. El acomodador, visiblemente nervioso, se refugia en la sala de proyecciones.

Termina el filme y salen todos los espectadores menos el cinéfilo, dormido en el segundo piso. También se van el proyeccionista y la boletera. El acomodador revisa el lugar y se despide del administrador, quien duerme en el mismo edificio. Todo queda en calma, cuando la boletera vuelve a reunirse con el acomodador. La pareja se coloca unas ridículas máscaras —nada más lejano a los estereotipos de los gángsters de las películas— y suben a robar al administrador.

Una cámara en mano, de movimientos erráticos muestra la conducta también errática e inexperimentada de los improvisados asaltantes. Como no logran abrir la caja donde está el dinero, la chica habla y el administrador la reconoce. Ella lo desenmascara y se desenmascara, exigiéndole el dinero, pero el viejo no acepta y la chica lo mata. Con el disparo, el cinéfilo se despierta y sube al segundo piso, donde es también baleado por la mujer. El acomodador se angustia, ya que el plan no implicaba muertos y ahora hay dos. Pero la mujer —cual vampiresa de cine negro que seduce, actúa, dispara y decide— lo besa y le dice que el plan ha cambiado. Mientras lo hiere con una cuchilla le exige fingir que ha sido asaltado por unos delincuentes. Llaman a la policía y ella se aleja, prometiéndole que volverá en un par de días.

Del negro de la sala de cine pasamos al blanco de un hospital. El contraste es brutal y la atmósfera igualmente opresiva. El acomodador está recuperándose y ¡sorpresa!, a su lado está el cinéfilo, en completo shock, pero vivo: un testigo sobreviviente de lo ocurrido. Investigadores interrogan al empleado sobre la banda de delincuentes. Éste comete algunos errores en sus declaraciones, pero una enfermera impide que se entreviste al cinéfilo, ya que se encuentra aún muy delicado de salud. El acomodador, nostálgico, empieza a contarle

al cinéfilo sus sueños de amor y felicidad con la boletera. "El plan era perfecto", dice, pero sabemos que no hay crimen perfecto. Ni en las películas. No en vano, el filme de Malle trata del asesinato planeado por una pareja de amantes, el cual es descubierto. El intertexto entre ambos filmes es evidente. Finalmente, mientras el acomodador recuerda sus planes y sueños ahoga con una almohada al cinéfilo, ya que es el testigo que podría inculparlo.

Pero, en una solución sorpresiva, cortamos de nuevo al acomodador, despertando al cinéfilo en la sala del cine. Es el viejo truco de la historia soñada. La imagen nos muestra nuevamente al público abandonando la sala, pero esta vez, el cinéfilo sí se marcha. Siempre torpe y tambaleante, se pierde en las calles de la ciudad, mientras la cámara se detiene en un televisor encendido, sin imagen, tomado desde la vitrina de una tienda de electrodomésticos. La estructura narrativa, si bien no es novedosa en el cine mundial sí lo es para el ámbito centroamericano. El suspenso se mantiene y el filme es enriquecido por el intertexto de la película de Malle y la música de Davis.

Los múltiples retos del largometraje

El cineasta Sami Kafati realizó un cortometraje experimental en 1962 —*Mi amigo Ángel*— que ya mencionamos anteriormente y le valió reconocimiento nacional e internacional. Con este trabajo como única experiencia y sus deseos de continuar con el oficio, Kafati viajó a estudiar a Italia y luego a Chile, donde realizó un documental sobre el poeta Pablo Neruda. En los años setenta, Kafati volvió a su patria con la sólida esperanza de realizar una obra cinematográfica personal. Produjo documentales y comerciales publicitarios para ganarse la vida y durante más de una década compró equipo cinematográfico, esperando el momento óptimo de realizar su "gran obra".

En 1986, Kafati inició su largometraje *No hay tierra sin dueño*, filmado durante los fines de semana y con considerables limitaciones económicas. Finalizó el rodaje en 1989 e inició el proceso de posproducción en su casa. Kafati tenía problemas de salud y no logró finalizar su proyecto: un largometraje que había ocupado sus sueños durante más de la mitad de su vida. Dejó, eso sí, un primer corte y su familia quiso finalizar el filme. La montajista chilena Carmen Britto realizó la edición y, gracias a fondos internacionales se logró finalizar la posproducción. Diecisiete años después de iniciada y siete después de la muerte de su realizador, *No hay tierra sin dueño* se estrenó, casi simultáneamente, en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes, en Francia y en el Festival de Tribeca, en Nueva York, logro que no había alcanzado hasta entonces ningún otro largometraje centroamericano.

La calidad del filme se prueba en dichas participaciones, no obstante, la recepción en su tierra natal fue fría y escasa.

No hay tierra sin dueño tampoco se ha presentado en los otros países centroamericanos, no ha logrado recuperar, ni mínimamente, su inversión y, el costo humano y emocional invertido en su realización es el de una vida entera. *No hay tierra sin dueño* es un ejemplo —quizá extremo pero no por ello menos válido— de las dificultades de hacer largometrajes en Centroamérica. Pero, también muestra las posibilidades creativas, el talento y la tenacidad de algunos de los realizadores de la región.[1]

Rafael Lanuza y los hermaños Muñoz Robledo, en Guatemala; José David Calderón, en El Salvador; Miguel Salguero, Ingo Niehaus y Oscar Castillo, en Costa Rica, son algunos de los directores que durante el siglo XX han realizado largometrajes con grandes costos económicos y personales.

Desde la última década de los años noventa y, particularmente en los primeros años del siglo XXI, se han realizado nuevas películas argumentales de larga duración. Realizadores veteranos como los costarricenses antes mencionados produjeron recientemente nuevas obras y a ellos se sumaron otros directores con importante experiencia en otros campos del audiovisual, como el guatemalteco Luis Argueta, el salvadoreño Guillermo Escalón, el costarricense Mauricio Mendiola y el panameño Joaquín Carrasquilla, o algunos más jóvenes que se aventuraron a realizar una ópera prima, tales como los hondureños Hispano Durón y Juan Carlos Fanconi, el guatemalteco Elías Jiménez y los costarricenses Andrés Heidenreich, Maureen Jiménez y Esteban Ramírez.

Asimismo, es interesante destacar el caso de dos escritores guatemaltecos: Mario Monteforte Toledo —que emprende la aventura del cine a los 92 años— con su filme *Donde acaban los caminos* (2003), que es también obra póstuma como la de Kafati; y Rodrigo Rey Rosa, que tras una exitosa trayectoria literaria adaptó su novela *Lo que soñó Sebastián* (2003).

Homenaje al pionero: Alejandro

Guillermo Escalón, fotógrafo con una importante filmografía, fundador de varios colectivos cinematográficos durante los años previos a la guerra en El Salvador y camarógrafo de múltiples producciones centroamericanas, realizó en 1993 un largometraje, sobre la vida y obra del cineasta pionero Alejandro Cotto, en el cual el artista rememora sus experiencias en el cine y en el arte de su país.

Alejandro, mezcla de ficción y de documental, inicia con el homenaje que el pueblo de Suchitoto rinde al artista. En medio de sus paisanos, Cotto recita un poema y la cámara muestra la hermosa casa donde éste habita, con sus recuerdos, sus plantas y el lago que tiene por escenario. Durante el filme, Cotto expresa su visión sobre el cine, su vocación y su pasión de cineasta.[2] A las entrevistas e imágenes del pionero se añaden fragmentos de sus películas: *El carretón de los sueños* (1973), *Camino de esperanza* (1959), *El rostro* (1961) y *Universo menor* (1979). Cotto explica el origen de sus filmes, las dificultades para realizarlos y la recepción que tuvieron. Al rememorar la producción de su película *El rostro* —la más importante y reconocida— no oculta su dolor ante la incomprensión y la soledad de su creación.

El documental muestra otra faceta de Cotto, la de productor publicitario, una de las pocas opciones que tuvo para continuar en el oficio del cine. También se presenta el contexto de represión y guerra de El Salvador de esos años, introduciéndonos a Cotto en un cementerio, mientras nos habla del conflicto armado de su país y de la muerte. Lo vemos también en el mercado comprando artesanía para formar su portal navideño y se nos muestra el sincretismo histórico del país, con figuras de santos mezcladas con las de los guerrilleros. Son la vida y la muerte unidas, para celebrar la navidad salvadoreña.

Tomas aéreas presentan a Suchitoto, uno de los pueblos más típicos y hermosos de El Salvador. En un primer momento, vemos el conflicto armado en medio de las callejuelas, con entrevistas de la gente que llora a sus muertos. Pero, luego, se muestran las calles del pueblo en la actualidad, con las mujeres barriendo las aceras, los niños jugando y la iglesia en el centro. Y es a su pueblo natal que Cotto dedica su película *Universo menor*, basada en textos del poeta local Juan Cotto, la cual no se concluyó.

De Neto a Nueva York

Luis Argueta, residente en Estados Unidos desde los años setenta, había realizado cortos experimentales y trabajado como asistente de dirección del célebre dramaturgo español Fernando Arrabal. En 1978, realizó un controversial documental, *El costo del algodón*, el cual no se proyectó en Guatemala, pero junto a un corto anterior, *Navidad guatemalteca* (1976) le permitió afincar las raíces del cine en su país natal.

Argueta, quien realiza publicidad en Estados Unidos como forma de ganarse la vida, retomó en los años noventa la problemática de su país y escribió —con Justo Chang—, produjo y dirigió un primer largometraje, *El silencio de Neto* (1994).

El filme aborda un momento clave en la historia de Guatemala: el golpe de Estado al presidente Jacobo Arbenz, en 1954, y el final de una década de democracia. Mediante la propaganda estadounidense se difundió la idea de que Guatemala se estaba convirtiendo en un satélite soviético, ya que los presidentes Juan José Arévalo y Jacobo Arbenz promovieron una serie de avances sociales entre octubre de 1944 y junio de 1954. La CIA fue autorizada, entonces, a organizar una invasión desde Honduras, encabezada por dos militares guatemaltecos exilados, lo cual tuvo como resultado, junto con la campaña pro-



El silencio de Neto (1994) de Luis Argueta fue el filme centroamericano más reconocido de los años noventa.

pagandística, desconcertar a la población y al mismo gobierno y culminó con la renuncia del presidente Arbenz en junio de 1954.[3]

El filme tiene como protagonista y testigo de los acontecimientos históricos a un niño de doce años, Neto, hijo de una familia acomodada, cuyo padre es funcionario del gobierno. La historia inicia con el anuncio de la muerte de un tío de Neto, llamado justamente Ernesto. Los padres de Neto salen hacia la casa familiar y el trayecto nos permite descubrir un ambiente de tensión. Hay retenes por doquier y, en uno de ellos, el padre de Neto es reconocido por un militar. En la casa familiar, aparece el personaje de la abuela, autoritaria, en silla de ruedas, mientras otra mujer, con grandes aspavientos, dice ser la amante del muerto. Esta introducción permite bosquejar el ambiente pequeñoburgués guatemalteco. En su casa, Neto, sufre un ataque de asma y es cuidado por la empleada doméstica, una indígena llamada Nidia. Al día siguiente,

en la iglesia, Neto distraído recuerda al tío, quien se le aparece y, con un *flash back*, el relato nos transporta al pasado: seis meses antes. Este inicio es una especie de prólogo que se intercala con los créditos.

La historia central comienza con imágenes de la familia que escucha la radio, elemento vital en el ambiente de la época y centro del hogar, ya que por ella pasa el deporte, el entretenimiento y, especialmente, las noticias políticas. El filme presenta, en primera instancia, una imagen armónica de la familia y la sociedad: las mujeres cosiendo en la sala, las indígenas escogiendo frijoles en la cocina.

Neto comparte su tiempo con dos amigos y juntos se hacen llamar "los tres Villalobos" en alusión al clásico mexicano *Los tres Villalobos* (1954), de Fernando Méndez. Sus juegos muestran costumbres de iniciación sexual, típicas de los preadolescentes latinoamericanos y descubrimos que Neto tiene una "enamorada", una compañerita de la escuela llamada Ani.

En tanto, el padre de Neto aparece como el eje familiar y personifica al poder político en este breve soplo de democracia. Un hombre conservador, recto, trabajador e incluso algo represor en las relaciones familiares. Dicho personaje se contrapone al modelo que representan los dos otros hombres del filme. El tío Ernesto, que aparece como portador de la libertad a nivel individual y Rodrigo (hijo de la empleada, posible hermano bastardo del padre de Neto) con ideas sociales de revolución y enamorado de Nidia, la bella indígena que trabaja en casa de su hermano.

Con gran sutileza, el filme nos muestra el ambiente de miedo y represión, así como algunos vínculos sentimentales fuera de la norma, tales como el de Rodrigo y Nidia, y el del tío Ernesto y su cuñada, la madre de Neto. Son las fracturas sociales y étnicas de una Guatemala silenciada, presentada a través de estas relaciones. De igual modo, la fiesta del cumpleaños del niño presenta algunos elementos de la identidad

guatemalteca, como las marimbas, los bailes y el juego de volar globos. Es la sociedad idílica simbolizada en la infancia. Pero, este paraíso se rompe definitivamente con el golpe de Estado. El papá de Neto es despedido brutalmente de su puesto, el cual es ocupado por un militar y Rodrigo, junto con otros amigos de la familia, desaparecen. La indígena Nidia queda embarazada.

A cuarenta años del golpe militar y cuando la democracia no se había consolidado en Guatemala, Luis Argueta nos presenta una visión esperanzada, una propuesta de país armónico mediante la integración étnica. Para ello, nos propone la imagen de un globo de papel: frágil, libre y peligroso a la vez. El tío Ernesto le había regalado a Neto, para sus doce años, un globo. El padre conociendo el peligro del juego, le prohíbe al niño volarlo, pero éste transgrede la orden paternal y sube a la cima más alta del pueblo. No obstante, el globo se quema. Esto sucede porque Luis Argueta sabe que este crecimiento, representado por el vuelo del globo, no debe ser una lucha individual. Al volver del *flash back*, Neto sale de la iglesia en la que rezan por el alma de Ernesto y junto con sus amigos, la indígena y la “presencia” del tío logra, por fin, elevar su globo. Con esta imagen del grupo y del globo surcando libremente el cielo, Argueta parece decirnos que sólo una Guatemala integrada con todas sus contradicciones y complejidades puede sellar las heridas del pasado y construir conjuntamente un porvenir de crecimiento.

Diez años después, *El silencio de Neto* sigue siendo un referente obligado en la historia cinematográfica de la región, encarnando la historia y la poesía de nuestros sueños de futuro. Hasta hoy, ha sido la película más exitosa, en términos de crítica y participación en festivales, al presentarse en encuentros internacionales tales como Sundance y San Sebastián.

En el año 2002, Argueta abordó en su segundo largometraje otra problemática centroamericana de gran importancia

actual. *Collect call* (2002) trata el tema de la inmigración de guatemaltecos a Estados Unidos en la búsqueda del "sueño americano".

La propuesta es radicalmente opuesta a la de *El silencio de Neto*. Este filme se realizó en 35 mm, con actores profesionales y con una ambientación de época. El tema fue abordado de manera seria y sus imágenes estaban llenas de poesía. *Collect call*, en cambio, es catalogada por su director como una "comedia amarga, una farsa sarcástica, cínica y, además, un experimento".[4]

La película, estéticamente, es un ensayo novedoso, ya que está grabada en video digital —lo que ha limitado su difusión— con una mezcla de actores y un reparto sin experiencia, en ambientes y situaciones reales, incluyendo escenas improvisadas y hallazgos casuales. La película rompe los límites entre la ficción y el falso documental. Para su director: "*Collect call* está hecha con cierta rabia. Es una visión a primera vista superficial de unos personajes superficiales. Es una película poco generosa. Nadie sale bien parado".[5]

La historia es la del actor Oscar Almengor (con su nombre real), el joven que había interpretado años antes a Neto, en el primer filme. Oscar, que vive en el pueblo de San Andrés Sajcabaja, en Quiché, a 160 millas de la ciudad de Guatemala, sueña con trabajar como actor y quién mejor para tenderle una mano que su amigo Luis Argueta, radicado en Nueva York.

Oscar llama a su amigo —"llamada por cobrar"— y le dice que ya tiene un boleto para irse y que quiere trabajar como actor. Como uno de los requisitos es hablar inglés, Oscar practica, en medio de gallinas y cerdos, su rudimentario idioma mientras recuerda con nostalgia el éxito de la película y sus viajes a festivales. En el pueblo y frente a los indígenas, Oscar practica lo que él supone que es actuación —juegos de payaso, trucos de circo— y pasa el sombrero recogiendo algo de dinero, con el cual pretende comprar su boleto. Sin embar-

go, no logra lo suficiente, por lo que vende una vaca de la finca de su padre.

La familia duda en torno al viaje del hijo, pero la madre insiste en que la ciudad guatemalteca lo puede pervertir y convertirlo en un delincuente juvenil. Oscar logra la autorización e inicia un complicado y exageradísimo viaje que implica caminar, tomar un bote, un bus, un taxi, un camión, hasta lograr llegar al aeropuerto, justo antes de que el avión despegue. Una canción estilo norteño cuenta la historia de Oscar y la de los miles de “mojados” que sueñan con el viaje hacia Estados Unidos. La corrupción del mundo fronterizo se presenta rápidamente, pero Oscar logra sobrepasar los obstáculos y llega a la ciudad.

Allí lo esperan la supuesta novia de Luis Argueta y su chofer (interpretado por el mismo Argueta) quienes introducen a Oscar en otra aventura: la de la megalópolis, la del consumismo extremo, la de las mentiras y las estafas. El personaje del director cinematográfico aparentemente se encuentra en Los Ángeles, y la pareja ha quedado a cargo de atender al joven visitante. El dúo empieza a estafarlo con diversos timos, especialmente en torno a la posiblidad de convertirlo en actor y Oscar prueba suerte en diferentes “castings”, pero se ve obligado a trabajar lavando platos.

Este mundo “real” contrasta por una parte con el mundo ingenuo del campo guatemalteco y, por otra, con el “idílico” que el joven imaginaba y que supuestamente el director Luis Argueta (un “triunfador” en Estados Unidos) vive: gran apartamento, chofer, mujeres. La pareja encargada de Oscar está presentada de manera caricaturesca, con vestimentas estrafalarias, mientras que el joven parece perdido en este nuevo mundo, vestido de traje entero, como un campesino disfrazado. No obstante, Oscar escribe a sus padres contándoles sus supuestos progresos y las posibilidades de tener un trabajo y poder mandarles dinero.



Por cobrar (2002) es el segundo largometraje del guatemalteco Luis Argueta.

Una noche Oscar llega al apartamento y descubre que la pareja tiene relaciones sexuales en una escena masoquista. Oscar los fotografía y cuando el chofer pretende agarrarlo simula un ataque epiléptico. La mujer se angustia, pero pronto se da cuenta de que es una de las "actuaciones" del joven, por lo que deciden involucrarlo en sus pequeñas estafas diarias. De víctima, Oscar pasa a cómplice. Estafan a turistas y el asunto se convierte en un verdadero negocio que permite a Oscar mandar dinero a sus padres, ya que por fin está trabajando de "actor". Éstos, ingenuamente, se alegran del éxito de su hijo.

Por último, llega el director Luis Argueta y vemos a Oscar y al chofer mimetizados en su vestimenta, al estilo del gringo medio —t-shirt, shorts y tennis—, asimilados al ritmo y las presiones de la gran ciudad. Y, en un final circular y humorístico, ambos estafan a Argueta de la misma manera en que Oscar había sido estafado al inicio del filme.

Collect call es una fábula satírica sobre la suerte de muchos latinoamericanos en Estados Unidos. Es la inversión del gran sueño americano, en la estafa cotidiana, presentada como la única salida posible para los inmigrantes latinoamericanos, si no se quiere lavar platos.

La mirada del otro: entre Ixcán y la frontera

La construcción de la identidad se realiza, también, a partir de la mirada del otro, del extranjero. Esta visión, por lo general, es superficial, se basa en estereotipos y presenta aspectos, ya sea negativos, ya sea exóticos, de la región. Es así como la relación identidad / alteridad modela imágenes colectivas no sólo en Centroamérica sino en el mundo entero. Éste es el tema del filme del cineasta brasileño Henrique Goldman, *Ixcán* (1998), el cual también toca el tema, ya tratado, del viaje a Estados Unidos.

La acción se remonta a los días de los acuerdos de paz, en 1996. La protagonista es Benedetta, una videoartista italiana, semicomprometida políticamente, quien pretende realizar un trabajo sobre las mujeres indígenas. Sin embargo, la realidad que Benedetta encuentra difiere de sus imágenes preconcebidas y se produce un choque entre su visión idealizada y la realidad que encuentra. Al igual que en *Collect call*, el mundo indígena no es tan romántico como los extranjeros quisieran. Este choque cultural, así como los conflictos generacionales y la tensión entre tradición y modernidad son las claves de Ixcán, temas que también se plantean con una propuesta humorística.

El filme presenta el encuentro de cuatro mujeres, Benedetta, la extranjera, y tres mujeres de una familia maya: la abuela, tradicional y práctica; la madre, idealista guerrillera y la hija, una joven que detesta a los indios y sueña con irse a Estados Unidos.

La madre guerrillera, Natividad, no acepta la propuesta de Benedetta de ser filmada, pero ésta se las agencia para convencer a la hija y así entrar a la familia. Es la abuela la que pone el precio: 2500 dólares por filmar a las tres. Por su parte, Benedetta ha perdido a su madre y también se halla en un proceso de reencuentro consigo misma. Además, se halla sola en un país extraño. Benedetta y Encarnación, la joven guatemalteca, comparten una visión de la modernidad: vestidos, viajes, e incluso una misma lengua. Sin embargo, es justamente la joven quien descubre a Benedetta el desprecio que siente la población indígena ante su propia imagen. Una alienación de siglos y la importación de modelos foráneos hacen que las nuevas generaciones no se reconozcan en los valores ancestrales y que renieguen del estereotipo de "indios". Una escena del filme plantea el tema de manera simple y directa:

> —A mí me gustaría irme para Estados Unidos, trabajar allá y ganar mucho dinero.
> —¿Cómo te imaginas los Estados Unidos?
> —¿Cómo me imagino a los Estados Unidos?
> —Me imagino con edificios grandes, la gente más amable, menos indios… [risas]
> —¿Tú no quieres los indios?
> —No, son muy feos, los gringos son muy bonitos, con pelo rubio, altos, musculosos, ojos verdes…"

Mientras tanto, la madre piensa en volver a su pueblo y reunirse con sus semejantes. Es la confrontación entre la tradición y la modernidad.

Benedetta se viste con pantalones de fatiga, como si estuviera en medio de la guerra. Es, otro mundo, ajeno también, que se suma a las confrontaciones. Son las tradiciones mayas, la familia, el fuego, el hogar, el trabajo, el dinero, como ele-

mentos en conflicto y complemento en una sociedad profundamente compleja.

La primera escena del filme muestra a la madre desenterrando un metate. Luego se explica que con él jugaba la hija, antes de la guerra. La madre lo ha traído de vuelta. Al final, cuando la joven decide marcharse a Estados Unidos, se lleva su metate, como símbolo de las raíces mayas que, asentadas en la tradición, se transforman en la modernidad.

Finalmente, en una puesta en abismo, tenemos a Benedetta presentando el filme en un festival de videoarte en Francia. El público es escaso, siete personas a lo máximo, y no reacciona ante el video. Se presenta un mundo más de incomunicación y un cuestionamiento al sentido del arte frente a la realidad de estos pueblos. Por último, uno de los espectadores —interpretado por el mismo camarógrafo del filme, el salvadoreño residente en París Guillermo Escalón— se acerca a Benedetta para felicitarla. Dulcemente —pero no podemos escapar a la ironía— el "fan" le dice, en francés: "Es un país difícil, Guatemala, pero usted comprendió todo".

La invita a tomar un trago y lo vemos también vestido con pantalón fatiga, como extraño guerrillero en medio de la jungla europea. El filme, producido en video digital, fue estrenado en el año 2000 en Guatemala: "Paradójicamente, sus limitaciones técnicas y de presupuesto la convierten en otra referencia importante para los cineastas nacionales, quienes se dan cuenta que es posible realizar un largometraje de calidad aún con serias restricciones económicas".[6]

Ixcán fue financiado por Movimondo y por The European Comission Humanitarian Office, que trabajan en la comunidad de Ixcán ayudando al pueblo maya a reinsertarse.

Guatemala: la selva cotidiana

En los primeros años del nuevo siglo tomaron forma en Guatemala tres proyectos de gran envergadura: el filme *La casa de enfrente* (2003), de Elías Jiménez y las adaptaciones cinematográficas de dos escritores de gran prestigio: *Donde acaban los caminos* (2003) de Mario Monteforte Toledo, fallecido ese mismo año y dirigida por el mexicano Carlos García Agraz, y *Lo que soñó Sebastián* (2003), adaptada y dirigida por Rodrigo Rey Rosa, el escritor centroamericano más sobresaliente de su generación.

La casa de enfrente contó con una importante colaboración de equipo técnico y artístico de Cuba, entre los cuales se cuentan el guionista Manuel Rodríguez y la actriz Juliet Cruz. La historia aborda el tema —bastante en boga en la región— de la corrupción política. Los hechos suceden en la ciudad de Guatemala e inician cuando Ángel, quien realiza una auditoría en el Ministerio de Inversiones Internas, descubre un millonario desvío de fondos a cuentas bancarias fantasmas. Denunciar el hecho o no hacerlo es igualmente peligroso para él, sin embargo, Juan, su compañero de trabajo, piensa que este descubrimiento es una gran suerte para ambos.

Invita un trago a Ángel, con la intención de ablandarle sus principios morales y utópicos y lo lleva al bar Exceso, el burdel más famoso y exclusivo de la ciudad. Allí Ángel conoce a Kiara, mulata del Caribe centroamericano, quien sobrevive de la prostitución, pero cuyo propósito es irse a Estados Unidos y empezar una nueva vida. Por medio de Kiara el filme se adentra en el mundo de la marginalidad, el abuso y la desintegración familiar, pero también en el del poder político y económico.

Ángel, quien nunca había estado en un prostíbulo, se ve de pronto en medio de un operativo de la policía de inmigración y, por no llevar papeles de identificación, es encarcelado junto



La casa de enfrente (2003), de Elías Jiménez aborda el tema de la corrupción política.

con un buen número de mujeres indocumentadas. Este suceso provoca una fuerte atracción emocional y física entre Ángel y Kiara. Para el joven, es la posibilidad de una vida propia y nueva, más libre de las ataduras sociales que lo están obligando a realizar un matrimonio que no desea. Pero la historia no tiene final feliz y Ángel denuncia al ministro frente a la televisión, por lo que es asesinado.

El filme fue estrenado con un lleno total durante el Festival Ícaro, en el Teatro Nacional Miguel Ángel Asturias y luego exhibido durante varias semanas en las salas comerciales de Guatemala, donde recibió la acogida del público, aun cuando tuvo importantes críticas adversas en cuanto a actuaciones y guión. Asismismo, ha participado en diversos festivales internacionales.

Donde acaban los caminos fue escrita por Mario Monteforte Toledo, a partir de una de sus novelas más conocidas, y dirigida por el mexicano Carlos García Agraz. La novela homónima es de 1952 y, desde entonces, Monteforte consideró que estaba llena de imágenes, por lo que la escogió para el cine. Se ro-



Donde acaban los caminos (2003), de Carlos García Agraz es la adaptación de la novela homónima de Mario Monteforte Toledo.

dó durante setenta días y el equipo técnico fue conformado casi en su totalidad por guatemaltecos.

El filme propone el tema del amor entre dos grupos opuestos, los indígenas y los ladinos o “nativos / civilizados” en la Guatemala de la primera mitad del siglo XX. Es la historia de un doctor que llega a un pueblo alejado de la capital, con el fin de ejercer su profesión, sin importarle la diferencia entre ladinos e indígenas y trabajando para ambos grupos. Allí, ayuda a curar una epidemia de tifus en una aldea indígena de las montañas, y conoce a María, una joven indígena de diecisiete años de quien se enamora. Ambos son rechazados en sus respectivas sociedades por lo que la pareja se separa. Sin embargo, María queda embarazada, pero le niega al médico este hijo, por lo que éste, rehace su vida con una señorita de la alta sociedad del pueblo. Por su parte, María queda sola, con un hijo que es metáfora de esa fusión de razas que es Guatemala.

Aun cuando la visión del filme no es ni paternalista ni folclórica utiliza los recursos de paisajes hermosos —el lago Atitlán y la ciudad colonial de Antigua—, tan explotados en las coproducciones con México de mediados de siglo. Además, todo el filme está hablado en español, lo que para algunos comentaristas le restó profundidad.[7] Para un espectador indígena, como señala Carmen Álvarez, guatemalteca K'iché', en un comentario sobre el filme, éste todavía presenta algunos prejuicios:

> Aunque al principio se nos ubica en una época relativamente remota de Guatemala, no me gustó la representación de los "shamanes", al nombrarlos y aparecer como brujos. Es un prejuicio que se sigue manteniendo hoy día y creo que refleja no sólo la visión de la Iglesia católica acerca de la conquista sino de la Iglesia católica anticomunista de mediados del siglo pasado, con el objeto de detractar la espiritualidad indígena. Hoy sé, por experiencia propia —aun cuando mi familia es profundamente católica— que la mayoría de la gente en Guatemala no conoce la riqueza y la herencia que representa esta filosofía milenaria".[8]

No obstante, ésta no era la intención de Monteforte Toledo, quien tres meses antes de fallecer confesaba: "no aspiro a realizar cine folclórico con los paisajitos o los inditos de Guatemala, pues ellos son seres como nosotros, con todas sus cualidades y defectos, de esa manera hay que hacer cine universal, donde Guatemala sea parte de, y no requisito para hacerlo".[9]

El filme expresa, con ese amor prohibido y los prejuicios en torno a los indígenas, que la escisión entre ambos pueblos, sigue vigente en la Guatemala de hoy. A su noche de estreno —el 31 de enero del 2004— asistieron casi cinco mil personas, como un emotivo homenaje póstumo al escritor. Asimismo, la crítica fue unánime al considerar que éste era un paso adelante en la cinematografía nacional: "Es como si pudiéramos



Donde acaban los caminos (2003), de Carlos García Agraz es la adaptación de la novela homónima de Mario Monteforte Toledo.

expresar: '¡Tenemos cine!', como quien dice, ¡Comemos los tres tiempos!, no sólo tenemos criadero de escritores y de pintores, sino por fin tenemos buen cine".[10]

Donde acaban los caminos ganó el premio al mejor guión en el Festival Latinoamericano de Triestre, Italia, en octubre de 2004.

Por su parte, *Lo que soñó Sebastián* es también una adaptación de una novela, en este caso de Rodrigo Rey Rosa, la cual aborda, de manera poética, el tema de la protección de la naturaleza.

Sebastián, un escritor español recluido en el Petén ha comprado una tierra que intenta proteger de los cazadores y de la depredación. Sin embargo, la caza parece ser la "ley de la selva" y una familia de cazadores, los Cajal, ingresan permanentemente a las tierras de Sebastián. Allí matan a Juventino, amigo del dueño y enemigo personal de los cazadores. La trama se desarrolla en torno a dicho crimen, así como a la estancia de un grupo de arqueólogos que buscan y reproducen arte maya. Sin embargo, el protagonista del filme es la selva, centro de todo, con un lago como núcleo interno. Se presenta una naturaleza desbordante en su flora y fauna, en su vida y muerte. La fotografía de Guillermo Escalón cuida y detalla

esta naturaleza protagonista pero, que a diferencia de la naturaleza bárbara de la literatura latinoamericana criollista, es más bien víctima del hombre y del progreso.

Sebastián cae preso de la locura de su mundo, al intentar defenderlo. Es acusado del asesinato de Juventino y sus sueños —¿pesadillas?— de muerte, no lo dejan vivir en paz. El enemigo no es la naturaleza, como decíamos, sino los cazadores y su ambición de dinero. La idea de un cachorro de tigre, salvaje, trasladado a la capital de la cultura, París, es el símbolo de lo que está sucediendo con la naturaleza y que Sebastián se niega a permitir.

El filme, como la literatura de Rey Rosa, es económico en su lenguaje narrativo, pleno de tensión y ambigüedad, y confronta el mundo natural con el progreso y la modernidad. En este caso, la destrucción la impone el guatemalteco y no el extranjero —que quizá ya aprendió la lección al haber destruido su propia naturaleza— y quiere conservar parte de este mundo exterior que aún se mantiene virgen.

Si bien aún no se ha logrado terminar en cine, ya se ha presentado con importantes reconocimientos en festivales como el Sundance, el Latin Film Festival de Nueva York y el festival de Río de Janeiro, en Brasil.

Fanconi: el fenómeno hondureño

A los 19 años, Juan Carlos Fanconi decidió que ya era hora de dejar de hacer películas en VHS de corte y pegue, y realizar un largometraje. Aburrido de sus estudios universitarios en comunicación, pensó que "película en mano" podía acceder más fácilmente a la posiblidad de estudiar cine. A partir de un libro que había realizado durante sus años de colegio, Fanconi realizó lo que resultaría ser la película centroamericana más taquillera de la nueva generación: *Almas de la medianoche* (2002). Sólo en Honduras, permaneció durante tres meses en

cartelera en cuatro ciudades, donde tuvo ochenta mil espectadores —más que *El hombre araña*—, con lo que logró recuperar la inversión —unos cuarenta mil dólares— con sólo 60 por ciento de las ganancias de taquilla, éxito no obtenido hasta el momento por ningún otro realizador de la región.

El filme tiene su antecedente en otro fenómeno cinematográfico reciente, El proyecto de la bruja de Blair (1999), filme independiente estadounidense, también realizado por aficionados y en el que dos cineastas colocaron a tres intérpretes en pleno bosque a la búsqueda de la verdad en torno a la desaparición de varios niños que, según una leyenda del pueblo, habían sido eliminados por una bruja. En dicha búsqueda, la misión queda inconclusa, pues los protagonistas desaparecen. Como único testigo queda la cámara de filmación con la que registraron su investigación.

Fanconi, confeso admirador del cine estadounidense, siguió la estructura, agregando el ingrediente local en forma de leyenda indígena, pero manteniendo la idea de hacer una película comercial, de suspenso y terror. Como señala Katia Lara, su compatriota y también cineasta:

> Fanconi no estudió cine, pero conoce la fórmula, digamos que le atinó a la dimensión catracha[11] del "high concept" y no se anda con cuentos. Él jamás compraría un boleto para asistir a *la lucha entre el arte y el comercio por el alma del cine*. Ya tomó partido y es consecuente con su visión. Veamos la fórmula: leyenda indígena (monstruo) + acción + *thriller* (suspenso) + cacería + *buddy film* (dos o más tras un objetivo) + figuras de la TV hondureña (un ingrediente adicional de nuestro *star system*) + novedad (primera película hondureña) + mercadeo efectivo".[12]

El resultado, como decíamos, fue exitoso y el filme, no sólo se exhibió en su país natal, sino también en El Salvador y Costa Rica.

Almas de la medianoche se basa en las creencias religiosas acerca de la vida después de la muerte y arranca con la historia de un periodista que investiga las misteriosas desapariciones de personas en un pueblo llamado Cruz Blanca de Yojoa y que a su vez es asesinado en una carretera.

Un profesor universitario, Guillermo Zola, solicita un trabajo sobre dicho suceso y un grupo de jóvenes estudiantes, todos pertenecientes a la clase alta hondureña, se intrigan por la historia y deciden descubrir el misterio. Este viaje —algo así como una excursión de boy-scouts— es liderada por Alex Palacio, quien guía a sus cinco amigos hacia el pueblo misterioso, en donde descubren una terrible verdad que escondieron los indios lencas por más de doscientos años.

Dicha leyenda relata cómo una especie de chamán, después de sacrificar a varios miembros de la tribu, es ajusticiado por éstos, para revivir tiempo después y conformar sus huestes del mal, alimentándose de las almas de todos aquellos que caigan en sus dominios. El profesor Zola, muerto años antes, funcionaría como una especie de "contratista de la muerte", tendiendo la trampa a sus estudiantes.[13] Los jóvenes mueren, y en un final circular, tenemos nuevamente al profesor Zola, encomendando una investigación sobre el caso de Alex Palacio y sus compañeros.

El filme también plantea algunas interrogantes básicas sobre la vida después de la muerte y las creencias religiosas. Realizada en formato digital, el filme cuenta con el aporte de Adrián Adolfo Guerra, artista virtual hondureño, encargado de los efectos especiales que crean el ambiente de terror y misterio de la película.

Ya Fanconi inició la preproducción de su siguiente filme, *El Xendra*, una ficción en la misma línea de *Almas de la medianoche*, la cual combina el mundo maya con la creencia en extraterrestres, la cual se filmará en Guatemala, Honduras y Costa Rica.

Anita, la familia y el consumo

Hispano Durón es un joven hondureño graduado de la EICTV. Hasta entonces, su producción se había limitado a dos cortometrajes realizados en la escuela de cine, *El irredimible negocio de soñar* (1989), sobre la suerte de un soñador de números de lotería, e *Insólito fenómeno*, una visión paródica de los beneficios de la Revolución cubana. Al regreso a Honduras, Durón trabajó con el colectivo Praxis y realizó un primer largometraje hondureño, proyecto que desde Sami Kafati y Fossi Bendeck nadie se había propuesto.

Anita, la cazadora de insectos fue rodada en 1999 pero no fue estrenada hasta 2002. Grabada en video betacam SP, Durón pretendía "levantar" el filme a cine de 35 mm, con el fin de exhibirlo en salas de cine, de ahí el lapso entre el rodaje y el estreno. No obstante, no consiguió el financiamiento adecuado y la mantuvo en su formato original. La película tuvo un costo de 35000 dólares.

El filme es la adaptación audiovisual de un relato corto del cuentista hondureño Roberto Castillo. La historia trata de Anita, una adolescente de conducta "modelo", tanto en su familia como en el colegio, que un día decide cazar insectos y cambia su destino y modo de vida. El filme recurre a la voz en off para describir algunas situaciones que las escenas no expresan adecuadamente y se parte de un diario personal de Anita, como coartada para ampliar el relato literario.

La de Anita es la típica familia de Latinoamérica, cuyo mayor sueño es viajar a Miami, y para la cual presumir es una regla de vida. Se presenta, por lo tanto, una problemática actual de nuestras sociedades, en las cuales el consumo es fundamental, sin que esté respaldado por una situación económica acorde con lo que se presume. Anita tiene un novio, Fernando, que también encarna el prototipo del joven machista de nuestros países, con prejuicios en torno a la virginidad, con

lo que el tema de las relaciones de pareja también es abordado.



Anita.

Durón pretende dar explicaciones racionales al cambio de conducta de la joven y el amor aparece como el desencadenante de la neurosis de Anita. Asimismo, el comportamiento lascivo de los hombres se enfatiza en el filme y el adulterio es otro de los elementos que contribuyen al desequilibrio de la muchacha. Según la lectura que Durón realiza del cuento, los insectos aparecen como la evasión de la joven ante una realidad que no puede asumir y en la que no puede incluirse. Anita huye y encuentra a un hombre, especie de antisocial al que le entrega un amor desinteresado. El hombre la viola, pero esta violación aparece dulcificada por la seducción. Este hombre, de otra clase social y sin ninguna falsedad en sus comportamientos o pretensiones, se propone como una posibilidad de vida más pura y auténtica para Anita.

El filme plantea que esta vida falsa que nos impone el mundo consumista, con la necesidad de presumir y con Estados

Unidos como máximo modelo, es una especie de neurosis actual.

Costa Rica: la corrupción y el sexo

En cuestión de cuatro años, los costarricenses han visto cinco largometrajes en sus salas de cine. *Asesinato en El Meneo* (2001), de Oscar Castillo, *Password. Una mirada en la oscuridad* (2002), de Andrés Heidenreich, *Mujeres apasionadas* (2003) de Maureen Jiménez, *Marasmo* (2003), de Mauricio Mendiola y *Caribe* (2004), de Esteban Ramírez.

Asesinato en El Meneo es el tercer largometraje de Castillo, después de *La Segua* (1984) —del cual fue productor y protagonista— y *Eulalia* (1987), en el que fungió como productor y director. *Eulalia* fue un éxito popular sin precedentes en Costa Rica que batió las marcas de taquilla de *Rocky IV* e *Indiana Jones*, las megaproducciones hollywoodenses de la época. Desde entonces, habían pasado catorce años sin cine costarricense en la pantalla grande. No obstante, en este tiempo que ha mediado entre *Eulalia* y *Asesinato en El Meneo*, Castillo ha sentado las bases de una incipiente industria audiovisual. No sólo es el único productor que cuenta en su filmografía con cuatro largometrajes de ficción, sino que produjo múltiples documentales para el resto de Centroamérica durante los conflictos bélicos de los ochenta. Y en estos últimos años, ha incursionado activamente en la televisión con series como *El barrio*, *La pensión* y *La plaza*, lo que ha permitido ir consolidando un equipo artístico y técnico en el campo audiovisual, con una práctica continua en ficción de televisión, cuyos resultados vemos en *Asesinato en El Meneo*.

Asesinato en El Meneo es un filme realizado con trazo grueso, como una caricatura. Su estética y su dramaturgia contienen una deformación estereotipada de los personajes y las si-

tuaciones, con una intención humorística y crítica. Este estilo caricaturesco es la clave del filme, que a la vez mezcla dos géneros cinematográficos muy populares: la comedia, concretamente el burlesco, y el filme de detectives. Desde el título, se habla de un “asesinato” y es alrededor de la reconstrucción de este crimen que se desarrolla la trama. ¿Quién mató a Armando Meléndez y por qué razón? Son las preguntas básicas. Los protagonistas son dos detectives, Sánchez y Mejía, fuertemente ridiculizados, pero que, al final, son quienes detentan la verdad. Mediante la investigación que realizaron, accedemos al relato central que gira en torno al poder —político, económico— y al sexo, sin duda, otro tipo de poder. La corrupción es el ambiente generalizado donde se mueve el político —Armando Meléndez— y los empresarios don Manuel y su hijo Alberto.

Esta línea narrativa se muestra por medio del proceso investigativo de los detectives y, por lo tanto, nuestra aproximación a ella es fragmentaria y borrosa. Nunca logramos entender con claridad los detalles de los asuntos de corrupción dentro de los cuales se mueven dichos personajes, ni las negociaciones turbias que realizan. Es como si nuestro conocimiento dependiera de los extraños aparatos que utilizan los detectives —mezcla de inventos locos y juguetes infantiles— que filtran y distorsionan la información, cual metáfora de los medios de comunicación de masas, también parte del tejido de corrupción que presenta el filme.

La línea burlesca de chistes visuales, caídas y disfraces, hace ruido sobre la historia de corrupción, que interesa e intriga más. Pero Castillo no permite que nos introduzcamos de lleno en la ilusión de la historia del crimen, los negocios sucios y las relaciones amorosas. Él pretende inducir a una reflexión en el espectador y, para ello, distrae nuestra lectura con los reiterados “gags”, para que nunca logremos identificarnos con el entramado de la corrupción. El espectador de-



Oscar Castillo vuelve a la pantalla grande después de catorce años con Asesinato en El Meneo (2001).

be saber siempre que lo que está viendo es una película y, por eso, el filme recurre a la caricatura y no al retrato, que nos podría confundir con la realidad.

No en vano, al final, realidad y ficción se entremezclan y el filme se reconoce paródicamente como tal. Un periodista "real" del noticiero con mayor audiencia del país, informa desde el sitio de los hechos, destacando la labor rápida y eficaz de la policía "como sólo se ve en las películas". Creando un efecto final de parodia a los filmes de Hollywood de este género, la policía llega en un despliegue de eficiencia que, de manera evidente, no es verosímil.

La parodia se presenta también en el tema sexual, en los personajes jerárquicamente superiores, los cuales son ridiculizados en sus perversiones sexuales y su impotencia, como es el caso de don Manuel. El sexo se propone como un juego de poder, mediante el cual se obtienen grandes beneficios eco-

nómicos o laborales y esto lo sabe Mercedes, la amante, pero también Jeffrey, el cantante, o el mismo diputado, usuarios constantes del arma sexual. La seducción sexual es parte del entremado de la corrupción y el cuerpo puede ser tan eficaz como el dinero.

Al igual que *La casa de enfrente, Asesinato en El Meneo* muestra el resquebrajamiento que ha vivido la sociedad centroamericana en los últimos años. En ambas la corrupción está evidenciada en el personaje del político —ya todos lo sabemos, de ahí el desprestigio que tales figuras viven en este momento— pero también en el de los empresarios. Allí es donde de modo más siniestro se mueve la ambición por el dinero, en el ámbito de la "gente bien". Donde menos lo sospechamos aparece el personaje más tenebroso. No en la cínica sonrisa del diputado, sino tras los lentes finos del joven empresario, capaz de todo para surgir. Alberto, al igual que Juan, en el filme guatemalteco, es el personaje en la sombra que todavía no detectamos muy bien, pero que muestra la descomposición social y la corrupción que sufren nuestros países.

Akelarre erótico

Por otra parte, el mismo Castillo fue el productor del filme en digital, *Mujeres apasionadas*, realizado por su esposa Maureen Jiménez, que constituye el primer largometraje argumental dirigido por una mujer. El filme, encabalgado entre el melodrama y la comedia cuenta la historia de Mario Curi, un escultor cincuentón y sus affaires amorosos con cuatro diferentes mujeres. Curi muere intempestivamente y en presencia —por casualidad— de sus cuatro amantes. Éstas son convocadas, tres años después, por la esposa del escultor, quien anónimamente las cita so pretexto de devolverles algunas pertenencias. El encuentro se convierte en el consabido "a puerta



Maureen Jiménez con Mujeres apasionadas (2003) se convierte en la primera realizadora centromericana de un largometraje argumental.

cerrada" y es la excusa para recordar las circunstancias de cada relación y delinear los personajes que estuvieron envueltos en la trama.

Mediante *flash backs* se va tejiendo la historia, que llega a su clímax en el fortuito encuentro de las mujeres, justamente cuando Curi sufre un ataque cardiaco. Allí, el tono del filme se convierte decididamente en comedia, género que hubiera convenido más a toda la historia. Las mujeres son presentadas con estereotipos: la periodista casada, insatisfecha y alcohólica; la joven arribista y sin moral; la solterona histérica; y, la única enteramente positiva, es la profesional segura de sí misma. La esposa de Curi no se delinea adecuadamente, pero sabemos también que es una mujer profesional. La reunión deriva en catarsis femenina y la solidaridad entre mujeres se presenta como la salida posible en un mundo de competitividad y machismo.

El paraíso amenazado

Ingo Niehaus produjo un largometraje sobre uno de los problemas más actuales de la región, especialmente en Costa Rica: la prostitución infantil. *Password. Una mirada en la oscuridad*, dirigida por Andrés Heidenreich, reúne por primera vez a dos generaciones de cineastas —Niehaus, documentalista social de los años setenta— y Heidenreich, joven videasta que inició su producción en los años ochenta. El filme mezcla ambas tendencias, pues *Password* es un filme de denuncia, contado con recursos dramáticos más recientes, como las alusiones a la Internet.

El filme surge de la indignación de su productor al leer una noticia, en Canadá, sobre la prostitución infantil en Costa Rica. Cuenta la historia de una adolescente de clase media alta que, por causa del divorcio de sus padres, desciende en la escala social y se ve obligada a salir del colegio privado al que asistía. En su soledad, se refugia en la Internet y cae en una trampa cibernética que la llevará hasta el mundo de la prostitución infantil y a caer en manos de la mafia extranjera y nacional.

En *Password*, la ciudad se presenta como un espacio peligroso por el acecho de los extranjeros y mediante las nuevas tecnologías accedemos a un mundo que nos corrompe, claro está, con la ayuda de un costarricense vendido a los intereses foráneos. Una vez más es una mujer, la adolescente Carla, quien representa a una Costa Rica, en este caso, en peligro de perdición. El final del filme es ambiguo, ya que pareciera que Carla no llega a ser violada, pero el filme denuncia los peligros ante los que se encuentra el país, lo mismo que sus valores morales y tradicionales, con la esperanza de una salvación.

Password, como buena parte de los filmes centroamericanos del momento, se posiciona también ante el “otro”, que representa el peligro y que excede las fronteras nacionales. Este peligro se filtra mediante la tecnología en un mundo

globalizado que ya no encuentra refugio en el campo —como lo hacían los filmes de los primeros años—, por lo que la imagen nacional no se logra "salvar" en el espejo que es el celuloide. Además, el "otro", ya no es sólo el extranjero, tiene también sus entronques locales tanto en los políticos corruptos como en la gente "bien", los empresarios, los jóvenes profesionales, algo que ya nos habían mostrado *Asesinato en El Meneo* y *La casa de enfrente*.

La crítica costarricense aplaudió la película casi de manera unánime: un guión sólido, una edición que mantenía una tensión constante y un uso expresivo del lenguaje fotográfico. No obstante, el público masivo no respondió al filme y las salas no se llenaron. Sin embargo, Niehaus ha iniciado —con apoyo del Centro de Cine y de la empresa privada— un extenso plan de exhibición del filme en liceos ubicados en zonas de alto riesgo de caer en la prostitución infantil. Con ello, ha logrado una muy buena acogida en el público, meta para la cual la película fue realizada y, a la vez, ha puesto en uso formas alternativas de exhibición cinematográfica.

Apocalipsis en clave de violencia

Marasmo es el largometraje número trece de la historia del cine costarricense y la ópera prima de su realizador, Mauricio Mendiola, quien con una experiencia de treinta años en el oficio de la producción publicitaria, había realizado en 1977 un cortometraje, *La mandrágora,* que en su época, representó un cambio de óptica, al mostrar una imagen desmitificada del estereotipo de Costa Rica como la "Suiza Centroamericana".

El tema fundamental de aquel cortometraje coincide, a rasgos generales, con esta obra de madurez, ya que trata de la descomposición social de un país, debido a la corrupción política. En el caso de *La mandrágora*, la contextualización espacial

se evade y el filme se presenta como una fábula ubicada en un jardín idílico sin nombre, pero una serie de indicios nos remite a Costa Rica. Este tema, como hemos visto, se repite desde diversas ópticas en los filmes costarricenses *Asesinato en El Meneo* y *Password. Una mirada en la oscuridad* y, en el largometraje guatemalteco, *La casa de enfrente*. La problemática centroamericana se traslada de la guerra a la corrupción política y la degradación social.

Con *Marasmo*, Mendiola presenta la descomposición social de una manera mucho más compleja, ubicándola en Colombia, su patria materna, en la época actual. El filme se mueve en dos niveles constantemente interrelacionados. Un universo amplio que remite al contexto social y enfrenta tres fuerzas en conflicto: la guerrilla, el narcotráfico y los paramilitares. Y un nivel íntimo, que también se construye como un triángulo en pugna, en este caso amoroso, en el que propone la relación de amor y deseo de Luz Angélica —representación de la mujer ángel, del amor puro—, Consuelo —la mujer sensual, encarnación de la pasión y el sexo— e Ismael, el paramilitar.

Si bien el filme se inspira en el cuento *El padre de mis hijos*, del escritor colombiano Antonio Caballero, el texto literario presenta solamente las secuencias centrales —un recorrido en autobus de los tres personajes y su enfrentamiento, al final, con un grupo guerrillero—. Es Mendiola quien da al espectador los antecedentes y las conclusiones de lo que en dicho viaje sucede, dotando con ello de historia a los pesonajes, además de presentar de manera minuciosa el contexto sociopolítico en que la trama se desenvuelve.

La historia de *Marasmo* es la de un viaje: el recorrido que realiza Luz Angélica desde el pueblito aislado que la vio nacer, el paraíso de la infancia, hasta la violencia actual de su país y su sacrificio personal. En el trayecto, Luz Angélica conoce el deseo sexual —encarnado en Ismael—, a quien decide seguir. Pero el autobus es interceptado por los guerrilleros y la



Marasmo (2003) de Mauricio Mendiola, trata el tema de la violencia en Colombia.

joven es violada e Ismael asesinado. De esta violación nace un hijo, metáfora de la violencia en la que se ha concebido —desde la Conquista— el continente americano.

El conflicto ideológico se propone entre el turco Ismael Nayid, el guapo paramilitar y los guerrilleros, representados por varios hombres, ellos mismos en conflicto, esencialmente las tres generaciones personificadas por Ernestico el idealista, Lupercio el bandolero y Rocky, confuso entre ambos modelos. En este sentido, la fuerza que Mendiola otorga al personaje del turco ha posibilitado que la crítica considere que *Marasmo* ideológicamente desequilibra el conflicto.[14]

Marasmo es un filme que se construye mediante opuestos y siguiendo esta línea, también pone en escena las dos con-

cepciones antagónicas de lo femenino: la santa y la pecadora. Porque si Luz Angélica es la encarnación de la pureza del amor, Consuelo se propone como seductora, la mujer falaz, lo sexual. No obstante, en *Marasmo*, ambas concepciones se funden en lo que la mujer tiene en común: la posibilidad de continuar la vida, la maternidad y el final propone un espacio de solidaridad femenina —al final, Consuelo acompaña a Luz Angélica a parir el hijo de ambas— y que hace releer el filme desde una nueva perspectiva. Es interesante observar, las transformaciones que realiza Mendiola del cuento de base, especialmente en relación con lo femenino, que en el texto de Caballero siempre se plantea en términos de rivalidad.[15]

Marasmo presenta una coyuntura histórica de Colombia, pero plasma múltiples momentos de América Latina. Imágenes y melodías que construyen diariamente el imaginario del continente. Cuando los guerrilleros asaltan la pulpería de la madre de Consuelo, encontramos, en un montaje paralelo, a la muchacha entonando un bolero mientras se baña. Es la fijación de una imagen mil veces repetida de América Latina como región de música y amor, y a la vez de barbarie y violencia.

Marasmo presenta todos los códigos del machismo latinoamericano, de los colores y los ritmos tropicales, de los mitos del buen "guerrillero", al estilo del Che Guevara, y del bárbaro asesino a lo Pancho Villa, porque éste es un microcosmos que muestra con dolor la muerte de las utopías. *Marasmo* es, entonces, la pérdida de la infancia, la expulsión del paraíso, pero también el triunfo de la vida, a través de la solidaridad de la mujer. Como hemos visto, un elemento reiterado en los audiovisuales centroamericanos.

Con *Marasmo*, además, el cine centroamericano da un paso hacia la cinematografía latinoamericana, ampliando el universo de sus problemáticas.

Caribe: una Costa Rica múltiple y abierta

En su ópera prima, *Caribe* (2004), el joven realizador costarricense Esteban Ramírez entendió la sensibilidad de su tiempo y establece una relación dinámica entre lo local y lo global —tan pertinente actualmente en tiempos de globalización— tanto en la historia narrada como en las condiciones mismas de producción del filme.

En primer lugar, Ramírez apostó por una historia nacional, el cuento *El solitario*, del escritor Carlos Salazar Herrera, pero la reubicó en un espacio exótico y de gran belleza natural: el Caribe. Además, a la historia del triángulo amoroso del texto base, le sumó una problemática de actualidad —la lucha ambientalista— de la que Costa Rica se ha erigido como vocero internacional. Así, propone un equilibrio entre una historia individual y una lucha social; entre una problemática universal y eterna —el amor— y una puntual y urgente —el resguardo del patrimonio natural—.

El protagonista del filme, Vicente Vallejo, es un biólogo que luego de recibir una herencia compró una finca bananera en la zona caribeña y vive junto a su esposa Abigail, en una cabaña junto al mar. Vicente está a punto de perder su negocio pues la compañía extranjera que le ha comprado la fruta durante años, abruptamente rescinde su contrato. Esto coincide con la llegada de Irene —especie de ángel exterminador de la pasión— que resulta ser media hermana de Abigail, pero de cuya existencia, la pareja, hasta entonces, no sabía nada. Abigail recibe con cariño a su hermana, quien disfruta del ambiente sensual del caribe. Pero una irresistible atracción erótica surge entre Irene y Vicente.

Por otra parte, un grupo de activistas ecológicos alertan a la comunidad sobre la llegada de una compañía petrolera estadounidense que va a instalarse en la zona con la aprobación del gobierno. Vicente es llamado a solidarizarse con la lucha

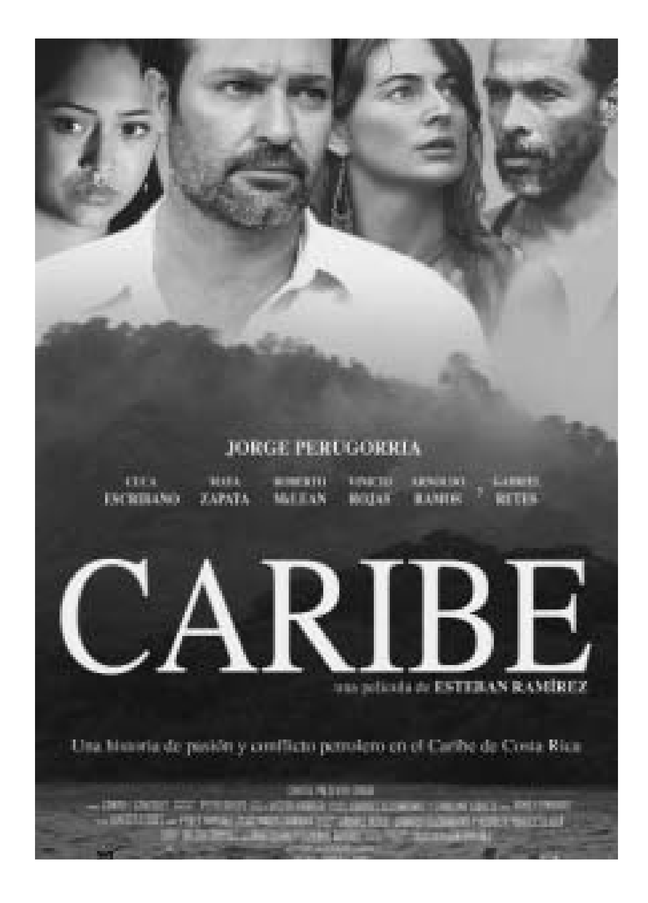
ecologista, lo que hace en un primer momento. No obstante, en su afán de salvar su pequeña finca —único sustento de su familia— cae en la tentación de aceptar ofertas de los representantes de la compañía petrolera para defenderla, aun cuando posteriormente se arrepiente, pero ya es demasiado tarde.

El equilibrio emocional de Vicente —sostenido por su esposa y su finca— es desafiado por las dos fuerzas extrañas / extranjeras: Irene, con su sensualidad y la compañía petrolera, que amenaza con destruir la naturaleza en la que la pareja vive. Vicente ha traicionado los dos asideros que lo constituyen como individuo dentro de una familia y una comunidad. Irene está embarazada —lo que inevitablemente rompe su armonía familiar— y, Vicente es asesinado, suponemos, por encargo de los empresarios estadounidenses.

Las últimas escenas nos muestran el triunfo de los ecologistas. También tenemos una imagen final de las dos hermanas frente al mar, mientras un niño juega en la arena. Es la vida —tanto de los seres humanos como de la naturaleza misma— que triunfa sobre los intereses económicos.

Como decíamos al inicio, Ramírez también integra lo local-global en el proceso de producción fílmica al reunir a algunos de los mejores técnicos y artistas costarricenses —Mario Cardona en la fotografía, Walter Flores en la música, Ana Istarú en el guión, Vinicio Rojas y Leonardo Perucci en la actuación, entre otros—, con actores internacionales, como el cubano Jorge Perugorría, la mexicana Maya Zapata y la española Cuca Escribano, quienes, sin duda, colaboran en que el filme tenga una mayor resonancia en el exterior.

Caribe ha sido, hasta ahora, el filme costarricense más exitoso internacionalmente. Ramírez obtuvo el premio a la mejor dirección en el Festival Latinoamericano de Trieste, Italia, y cuatro galardones en el xxx Festival de Cine Iberoamericano de Huelva: el premio del Público, "La Llave de la libertad", que otorgan los presos de Huelva y los premios paralelos del



Caribe (2004), es la ópera prima de Esteban Ramírez y el filme con mayores reconocimientos de la cinematografía costarricense.

Colegio de Arquitectos y de la Mesa de la Ría. Además, hasta ahora, se ha presentado en festivales en Bogotá, Viña del Mar y La Habana.

Pero, lo más importante, quizá, es que *Caribe* ha sido recibida entusiastamente por los costarricenses y, por primera vez, la crítica y el público han coincidido en la buena calida del filme. En sus primeros dos meses de exhibición, *Caribe* fue vista por sesenta mil espectadores.

El hecho de situar su filme en el caribe —hasta hace poco una zona “exótica” para la imagen oficial de los costarricenses— y de integrar en la producción a actores internacionales en los papeles protagónicos convierten a esta cinta en un punto de giro clave del desarrollo de la cinematografía regional.

MÁS ALLÁ DE LA PANTALLA ROTA

Nuevos talentos se abren camino,
estudian el oficio del cine, ejercen y denuncian
el gran mito: hacer cine en Panamá no es imposible.
CÉSAR DEL VASTIO Y EDGAR SOBERÓN, Panamá

Nuestra producción es la mejor arma
para incidir en los Estados y lograr su compromiso
con la actividad cinematográfica en cada país.
Los "Tercos" de Honduras

El cine y el video centroamericano se encuentran en un momento de auge, como lo demuestran los recientes largometrajes estrenados en salas comerciales. No obstante, aún no podemos considerar la producción audiovisual como una práctica —ya sea como industria o como expresión artística— legitimada y consolidada en los países centroamericanos. El cine y el video siguen siendo mayormente obra de las sociedades industrializadas y, para la región, el que predomina tiende a ser producto de Hollywood, lo que limita a los centroamericanos al papel de consumidores.

El cine y el video siguen siendo prácticas esporádicas, especialmente cuando pensamos en cine como largometrajes argumentales. Por eso, cuando una película se estrena en una

sala de cine en Centroamérica —y esto vale para las exhibiciones realizadas desde los años veinte del siglo pasado hasta la actualidad—, dicho estreno se convierte en un acontecimiento. No existe todavía suficiente conciencia de la necesidad que tienen las comunidades de plasmar en imágenes sus anhelos y temores, sus historias y las tradiciones en que se asienta su desarrollo como pueblos. Por ello, las imágenes centroamericanas se han mantenido invisibles, ocultas, no sólo para los espectadores en el extranjero, sino para los centroamericanos mismos.

Este libro se propuso iluminar respecto a un siglo de imágenes producidas en Centroamérica. Imágenes que nos muestran el desarrollo de nuestras sociedades, sus tradiciones, su multiplicidad cultural, sus relatos fundadores, hasta sus luchas y sueños por construir sociedades más justas e igualitarias. Su mirada, entonces, es la de una gran panorámica, con algunos primeros planos, de la historia sociocultural de la región, en su unidad y su diversidad, en lo que la convierte en un espacio-tiempo específico y en lo que la inserta en el diálogo —del cine o de la historia misma— latinoamericana u occidental.

Durante este siglo, en Centroamérica el cine ha tenido diversas "funciones" o lugares en el imaginario social. Primero se le vio como un instrumento idóneo para documentar la labor de los diversos funcionarios del gobierno y sus obras. Bajo la herencia de Lumière, las cámaras viajaron a inaugurar obras en compañía de Jorge Ubico, Maximiliano Hernández o Anastasio Somoza. Miles de filmes muestran los momentos más importantes de la labor de estos y otros mandatarios de la región, así como los momentos claves de la historia patria, de sus conmemoraciones y festejos. Éste es un cine que hemos llamado "oficial", porque la mayor de las veces fue financiado por el gobierno en turno y porque la visión que se expresaba en los filmes era la de exaltación patriótica, así fuera hacia el orden y la fuerza miltar de un gobierno, como en

el caso de la Nicaragua de Somoza, o de la democracia y libertad, de la Costa Rica de la Junta de Gobierno de Figueres Ferrer. Este cine, cuantitativamente, es el más prolífico de la primera mitad del siglo xx y el único, de esta primera etapa, que contó con dinero estatal para su producción.

Algunas veces este cine se tornó claramente turístico y se pensó en él como una manera de promocionar al país, sus bellezas y sus tradiciones. Así, se realizaron documentales con títulos tan directos como *Honduras*, *Panamá tierra mía* o *Así es Costa Rica*.

Todos estos primeros registros eran realizados desde el centro de los países, con una visión que provenía de las pequeñas burguesías descendientes de los criollos. Si algunas veces la cámara viajó a la periferia, ésta siempre se vio como un espacio exótico, ajeno. Los indígenas, por ejemplo, son siempre percibidos de manera estereotípica o como mera decoración, lo mismo sucede con los afrocaribeños, las mujeres y otros grupos que fueron invisibilizados durante casi todo el siglo xx. No es sino hasta mediados de los años ochenta que la visión centralista se abre y empiezan a realizarse filmes desde otras perspectivas y con otras temáticas.

En cada país de la región, también se realizaron filmes pioneros, que pretendían iniciar una cinematografía nacional. Sus temáticas trataban, en su mayoría, de la preservación de las costumbres y tradiciones, mediante historias que exaltan el valor de lo rural, esto debido, en buena parte, al prestigio del costumbrismo en la literatura y la plástica. Es el caso de filmes como el guatemalteco *El sombrerón* (1950) de Guillermo Andreu o el costarricense *Milagro de amor* (1955) de José Gamboa. Otras historias fílmicas planteaban el valor del campo por oposición a la ciudad, metáfora de la modernidad, las ideas foráneas y espacio tildado como corruptor, especialmente de las mujeres. Estas películas estaban claramente influenciadas por los melodramas mexicanos de pecadoras, tan populares

en la primera mitad del siglo XX. Los dos primeros filmes argumentales panameños, *Al calor de mi bohío* (1946) y *Cuando muere la ilusión* (1949), muestran la "perdición" de una mujer a manos de un hombre que la lleva a la ciudad-pecado. El primer filme centroamericano del que se tiene referencias, el salvadoreño *Águilas civilizadas* (1927), de los italianos V. Crisonino, E. Bianchi y A. Massi, y el costarricense *El retorno* (1930), de A. F. Bertoni, también presentan a la ciudad como espacio de ruina moral.

Otra temática generalizada en estos filmes pioneros fue la religiosidad. Historias de vírgenes y santos patronos de la región fueron comunes en muchos países, como lo muestran el guatemalteco *El hermano Pedro* (1962) de Haroldo y Herminio Muñoz Robledo, el nicaragüense *Milagro en el bosque* (1972) de Felipe Hernández, sobre Santo Domingo, patrón de Managua; y *La Negrita* (1985), de Richard Yñiguez, sobre la Virgen de los Ángeles, patrona de Costa Rica.

Estas películas fueron producto de esfuerzos individuales y aislados, con importantes limitaciones económicas, y realizadas de manera esporádica, casi siempre sin pretensiones comerciales. Por ello lo he llamado cine "artesanal", en oposición a algunos intentos de cine industrial que se realizaron, especialmente en Costa Rica y Guatemala.

Guatemala, por su cercanía con México, fue a menudo utilizada como locación por directores mexicanos para sus películas, pues resultaban menos costosas y la producción podía evadir las restricciones de los sindicatos. También productores centroamericanos buscaron el apoyo de la industria mexicana para desarrollar proyectos cinematográficos e invitaron a realizadores a filmar en la región. Fue el caso de los guatemaltecos Salvador Abularach —con filmes como *Caribeña* (1952) y *Cuando vuelvas a mí* (1953), dirigidas por el español radicado en México, José Baviera— y Manuel Zeceña Dieguez, quien invitó al célebre director Emilio Fernández a realizar

su largometraje, *Paloma herida* (1962). El productor radiofónico costarricense Carlos Alfaro MacAdam también llamó a un director mexicano, Alfonso Patiño Gómez, para realizar su único filme, *Elvira* (1955).

Algunos realizadores como Rafael Lanuza, de Guatemala, y Oscar Castillo, de Costa Rica, buscaron asentar las bases del cine como industria, apoyándose muchas veces en México, sin duda el modelo industrial de cine más cercano a la región. Lanuza exploró diversos géneros como el melodrama familiar con *Una corona para mi madre* (1952); los filmes de luchadores con *Superzan y el niño del espacio* (1971), *El triunfo de los campeones justicieros* (1972) y *La mansión de las siete momias* (1973); el género del oeste en *El Cristo de los milagros* (1971); y el filme de catástrofe en *Terremoto en Guatemala* (1976).

Castillo es un productor con una importante trayectoria que incluye filmes emblemáticos del cine revolucionario de los años setenta y ochenta —*Patria libre o morir* (1978) y *El Salvador, el pueblo vencerá* (1981)— a producciones más costosas y con fines comerciales como *La Segua* (1984), un intento de realismo mágico centroamericano, y *Asesinato en El Meneo* (2001), una comedia sobre la corrupción en la sociedad costarricense, ambas con actores mexicanos de renombre en su reparto. Castillo, dirigió él mismo este último filme, así como *Eulalia* (1987), una parodia de las telenovelas, el cual fue su mayor éxito de taquilla y crítica. Como productor, también han estado bajo su responsabilidad el largometraje *Mujeres apasionadas* (2003) y las series *El barrio* y *La pensión*, que se han mantenido durante varios años en las pantallas televisivas.

Pero, quizá la obra más interesante realizada en este primer periodo es la producción de algunos realizadores que intentaron hacer una obra personal, es decir, un cine de autor, casi siempre adherido a alguna corriente estética o filosófica. Realizadores como el costarricense Alberto de Goeyen, el salvadoreño José David Calderón, el hondureño Fosi Bendeck,

el nicaragüense Rafael Vargas Ruiz y el panameño Carlos Montúfar, exploraron diversos lenguajes narrativos en el cine, produciendo obras experimentales, inéditas hasta entonces en nuestra región y aún hoy muy poco conocidas.

Destaca también la labor científica o de interés antropológico que realizaron los guatemaltecos Marcel Reichenbach y Alfredo Mackenney. Reichenbach, junto al médico Carlos Monzón Malice, obtuvo dos veces el premio al mejor documental en el Festival de Cannes, con sus filmes *Síndrome de pluricarencia infantil* (1957) y *Ángeles con hambre* (1959). Mackenney, de profesión médico, registró durante décadas la diversidad étnica, geográfica y cultural de Guatemala, dejando documentadas las tradiciones más importantes de los pueblos indígenas del país.

Sin embargo, son los filmes que inician la visualización de la otra cara de los pueblos centroamericanos, es decir, aquellos que muestran la pobreza, el desamparo, la dureza de la tierra y el abandono de los niños, los que resultaran los filmes más valiosos del periodo. *Camino de esperanza* (1959), *El rostro* (1961) y *El carretón de los sueños* (1973) del salvadoreño Alejandro Cotto; *Topiltzín* (1975) y *El gran debut* (1976), de Baltazar Polío, también de El Salvador, y *Mi amigo Ángel* (1962) y *No hay tierra sin dueño* (1986-2002) del hondureño Sami Kafati, son sin duda los filmes emblemáticos de la primera producción centroamericana.

Estas cintas, de gran sensibilidad social, algunas adheridas a la línea de denuncia inaugurada en Latinoamérica por *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, pueden considerarse precursores de la corriente de documentales de las décadas de los setenta y ochenta: los años de la insurreción centroamericana.

Y es que a partir de los años setenta, el cine de la región da un giro hacia las temáticas sociales y de denuncia, especialmente mediante el género documental. Al calor del triunfo

de la Revolución cubana y de la emergencia de su vigoroso movimiento cinematográfico, Centroamérica encuentra un modelo posible para fundar una cinematografía propia.

Siguiendo los ideales del nuevo cine latinoamericano —de un cine auténtico, popular, revolucionario, crítico y en permanente búsqueda de la identidad nacional— Panamá, Costa Rica, Nicaragua y El Salvador logran una producción cinematográfica considerable, con el apoyo del Estado o de la solidaridad internacional, la cual ha tenido un importante impacto, algunas veces en el propio país, como en el caso de Costa Rica y Panamá, algunas en el exterior, como Nicaragua y El Salvador, en festivales internacionales y muestras alternativas.

Este cine es, ante todo, arma de denuncia y de combate social. Panamá lucha por la recuperación de la soberanía del Canal. Nicaragua por la derrota de la dinastía de los Somoza, la dictadura más larga de la región. El Salvador y Guatemala se rebelan, con mayor o menor éxito, contra los regímenes militares que los han gobernado durante todo el siglo. Y Costa Rica, con una tradición política democrática excepcional, vive en estos años una importante efervescencia social y una solidaridad con la región sin precedentes.

Se crean instituciones cinematográficas con apoyo directo del Estado —el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU) en Panamá, el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (CCPC), en Costa Rica e Incine, en Nicaragua— y otras independientes como Istmo Film en Costa Rica —que colaboró con las insurrecciones nicaraguenses y salvadoreñas— y el Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario (OCSR) y el Sistema Radio Venceremos, en El Salvador. Honduras, si bien no participa directamente en luchas sociales y sigue siendo el gran aliado de Estados Unidos, también tiene un desarrollo cinematográfico significativo con la creación del Departamento de Cine del Ministerio de Cultura.

Títulos como *Canto a la patria que ahora nace* (1973), de Pedro Rivera y *La canción de nosotros* (1976) de Luis Franco, del GECU; *Los presos* (1975), de Víctor Ramírez, *La cultura del guaro* (1975), de Carlos Freer, *Las cuarentas* (1975), de Víctor Vega y *Costa Rica. Banana Republic* (1976), de Ingo Niehaus, todos del Centro de Cine; *Patria libre o morir* (1978), de Antonio Yglesias y Víctor Vega, de Istmo Film; *Bananeras* (1982) y *El centerfielder* (1985) de Ramiro Lacayo, *La otra cara del oro* (1981), de Emilio Rodríguez y Rafael Vargas, *Que se rinda tu madre* (1984) y *Los hijos del río* (1986) de Fernando Somarriba, *Mujeres de la frontera* (1986) de Iván Argüello, todos de Incine; *La insurrección* (1979) de Peter Lilienthal y *Alsino y el condor* (1982), de Miguel Littin, coproducciones entre Incine y otros países, con colaboración de Istmo Film; y *La decisión de vencer* (1981), *El Salvador, el pueblo vencerá* (1981), *Carta de Morazán* (1982), *Tiempo de audacia* (1983) y *El camino de la libertad* (1983), de diversos colectivos salvadoreños, son filmes representativos de las luchas centroamericanas de las épocas revolucionarias cuando el cine se hacía "con una idea en la cabeza y una cámara en la mano", en palabras de Glauber Rocha, y donde una cámara se consideraba tan importante como un fusil.

Algunos de estos movimientos dejaron una cierta "escuela" profesional que permitió una relativa continuidad en la producción cinematográfica —especialmente en Costa Rica y Nicaragua—; en otros países como en El Salvador, la producción de la guerra no dejó tradición —recordemos que muchos de los que participaron eran extranjeros— y la producción tuvo que empezar de nuevo. Porque después de la guerra, el audiovisual centroamericano, una vez más, intentó un lugar en el mapa del cine internacional.

A partir de mediados de los años ochenta, el panorama audiovisual regional se transformó debido a varios factores: la aparición del video, la pérdida de apoyo estatal a las instituciones existentes y, por lo tanto, el regreso a la producción in-

dependiente, y la profesionalización de los jóvenes, muchos de los cuales realizaron estudios de cine en el extranjero.

Surgen nuevas temáticas. Es tiempo de paz y esperanza, pero también reina el desencanto por las revoluciones perdidas o, peor aún, traicionadas. La visión de Centroamérica se fragmenta y la identidad se revela múltiple y rica en su complejidad. Las cámaras son tomadas por mujeres, indígenas, y desde los centros se relee la historia y se examinan las heridas del pasado. A la gran revolución social suceden las luchas por los derechos de los indígenas, de los afrocaribeños y las mujeres, así como la conciencia por el futuro de la naturaleza con los movimientos ecologistas. Los temas de las migraciones y el exilio son también centrales en este rostro de la Centroamérica de hoy.

Surge nuevamente la necesidad de realizar un cine argumental: se adaptan historias de la literatura y se realizan ficciones con fines educativos. La producción de largometrajes de ficción se retoma paulatinamente. En la década de los noventa, *El silencio de Neto* (1994) de Luis Argueta fue el único filme centroamericano en tener una verdadera presencia internacional y se convirtió en la película emblemática, en la prueba de que era posible hacer cine de calidad en la región, con temáticas propias y talentos locales. Durante los años noventa también se produjeron *Alejandro* (1992) de Guillermo Escalón, sobre el pionero del cine Alejandro Cotto, e *Ixcán* (1998) del brasileño Henrique Goldmann, con producción guatemalteca.

Pero fue con el arribo del nuevo siglo cuando la producción de largometrajes tomó una fuerza inédita en la historia del audiovisual centroamericano. Catorce filmes de largometraje se rodaron en estos cuatro años, de los cuales once se han estrenado comercialmente —con mayor o menor éxito— en sus países de origen. Y, lo mejor aún, otros diez proyectos de largometrajes de ficción se encuentran en diversas fases de su

producción. Sin referirnos a cortometrajes, documentales u otro tipo de manifestaciones audiovisuales más experimentales.

Los temas de la Centroamérica de hoy van desde la corrupción —*Asesinato en El Meneo* (2001), del costarricense Oscar Castillo y *La casa de enfrente* (2003), del guatemalteco Elías Jiménez—; la violencia —*Marasmo* (2003), del costarricense Mauricio Mendiola—; la emigración —*Por cobrar* (2002), del guatemalteco Luis Argueta—; la amenaza de la prostitución infantil —*Password. Una mirada en la oscuridad* (2002) del costarricense Andrés Heindenreich—; y la preocupación por los recursos naturales —*Lo que soñó Sebastián* (2003) del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa y *Caribe* (2004), del costarricense Esteban Ramírez—. También se han realizado adaptaciones literarias como *Anita, la cazadora de insectos* (2001), del hondureño Hispano Durón y *Donde acaban los caminos* (2003), producción guatemalteca bajo la dirección del mexicano Carlos García Agraz. Una película de terror, *Almas de la medianoche* (2001), del joven Juan Carlos Fanconi, fue un éxito de taquilla del cine hondureño. Honduras también vio en sus pantallas en el 2002 el estreno de *No hay tierra sin dueño*, el filme que Sami Kafati dejó inconcluso a su muerte.

Entre los proyectos más avanzados se encuentran *El rey del cha cha cha*, de la costarricense Isabel Martínez, con un equipo integrado por cubanos, brasileños, costarricenses y panameños; *Las cruces-Poblado próximo*, del guatemalteco Rafael Rosal, también en coproducción con Cuba; *El camino*, de la costarricense Ishtar Yasin, en coproducción con Nicaragua y Francia; *El Xendra*, de Juan Carlos Fanconi, una coproducción entre Honduras, Guatemala y Costa Rica, y la adaptación de la novela de Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios*, de la costarricense Hilda Hidalgo, en lo que también será una coproducción con Cuba y Colombia.

Otros proyectos que se visualizan a mediano plazo son *La Yuma*, de la nicaraguense Florence Jaugey; *Te tocamos los bue-*

nos, del hondureño Alejandro Irías; *14 abriles locos*, del salvadoreño Noé Valladares, en coproducción con Cuba; *Manatí*, de la hondureña Marisela Bustillo y *La visita*, del costarricense Gustavo Fallas. Todas estas eran óperas primas. También Mendiola, que estrenó *Marasmo* en el 2003, tiene listo el guión de su segundo largometraje, una historia que va de Bolivia a la Alemania nazi. Como podemos constatar, la coproducción y las alianzas entre varios países parecieran ser la tónica de los nuevos proyectos.

Hacia un audiovisual regional

Como hemos visto, ninguno de los países centroamericanos cuenta con una industria cinematográfica propiamente dicha. Las filmografías nacionales han logrado realizarse, salvo momentos muy puntuales, gracias a iniciativas individuales. Actualmente, no existen legislaciones cinematográficas, ayudas oficiales de los Estados, subsidios, facilidades de inversión o préstamos blandos para la cinematografía. Y tampoco ningún país centroamericano forma parte de la Conferencia Iberoamericana de Autoridades Cinematográficas (Caci)[1] o del Fondo Ibermedia.

No obstante, una serie de iniciativas —locales y regionales— nos hacen pensar que el futuro es esperanzador y que, a mediano plazo, podría intentarse la construcción de un espacio audiovisual regional que contribuya a paliar obstáculos, como la falta de un mercado rentable.

La Muestra Centroamericana de Cine y Video, así como el primer Encuentro Centroamericano de Creadores, Productores y Promotores Audiovisuales, realizado en Granada, Nicaragua, en noviembre de 1999, marcan un hito, ya que fue la primera vez en que los realizadores del istmo tuvieron la oportunidad de conocerse, confrontar sus trabajos y discutir los

problemas más apremiantes de la cinematografía regional. Si bien, al calor de dicho encuentro, se creó una Asociación Centroamericana de Creadores, Productores y Promotores de las Artes Visuales, en la práctica nunca ha funcionado.

Otras iniciativas se dirigen hacia un paulatino proceso de regionalización. Entre las más importantes se encuentra el Festival Ícaro para la creación audiovisual, convocado por un grupo de creadores guatemaltecos reunidos en Casa Comal —Comunicación Alternativa— y apoyados por la cooperación internacional. Dicho festival se inició en 1998, como una muestra local. Esta primera edición fue un éxito y se inscribieron más de 250 trabajos en categorías varias como documental, reportaje, nota periodística, ficción, publicidad, video clip, video institucional, video educativo y "Guatemala visto por extranjeros": "Se evidenciaba un deseo de contar o vender historias, productos, puntos de vista, estereotipos, de romper un silencio impuesto por una larga guerra, producción que en su mayoría mostraba un bajo nivel de calidad técnica".[2]

Las dos primeras ediciones del festival acogieron exclusivamente la producción guatemalteca, pero a partir del año 2000 el concurso se abrió a la región. Aun cuando después de sus siete ediciones, no se ha consolidado de manera definitiva como un espacio de diálogo y confrontación profesional, el Ícaro es una iniciativa fundamental en el desarrollo conjunto del audiovisual de la región. De igual modo, un festival Ícaro itinerante, se presentó en el año 2003 en todos los países de Centroamérica, con mayor o menor éxito de recepción.

En el ámbito local, Costa Rica organiza desde hace trece años una muestra nacional de cine y video, que algunas veces ha exhibido la producción centroamericana. Asimismo, un concurso de video ambiental en el marco del Festival Madre Fértil Tierra Nuestra, está abierto a la producción centroamericana y ya cuenta con cinco ediciones. En El Salvador se realizó, en el año 2003, el primer Certamen Nacional de Video y

en Nicaragua ya se han llevado a cabo cuatro ediciones de una muestra de cine y video latinomericano que también ofrece espacio a la producción regional.

Nicaragua y Costa Rica han logrado crear asociaciones gremiales que si bien no han tenido suficiente peso, por lo menos manifiestan un intento de organización y lucha por el mejoramiento de las condiciones para el audiovisual. La Asociación Nicaragüense de Cinematografía (Anci) redactó un proyecto de Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, no obstante, ésta no fue aprobada por el Congreso. En Costa Rica, Cinealianza, Asociación Costarricense de Productores y Realizadores, se encuentra también en proceso de redacción de una legislación que sea adecuada a las condiciones actuales.

Sobre la capacitación, casi todos los países cuentan con cursos y talleres de producción audiovisual en sus universidades, aun cuando la mayor parte de los realizadores jóvenes del istmo se han graduado de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de Cuba. En el año 2003, la Universidad Veritas, en Costa Rica, inauguró la primera escuela de cine y televisión de la región, que también procura abrirse a todo Centroamérica.

Finalmente, Terco Producciones, de Honduras, realizó una primera investigación sobre la situación actual del cine y el video centroamericanos que permitió crear un catálogo de productores audiovisuales. El proyecto pretendía responder algunas de las siguientes preguntas:

> ¿hay productores en Honduras? ¿y montajistas, sonidistas, directores de arte, vestuaristas en Centroamérica? ¿quiénes son los dueños de las distribuidoras y exhibidoras? ¿por qué no vemos nuestro propio cine en Centroamérica? ¿hay festivales regionales? ¿cuantos cineastas hay en la región? ¿qué tal será la producción de los demás países? ¿será factible realizar, distribuir y exhibir una película

> centroamericana en 35 mm? ¿contamos con el talento y la experiencia? ¿quienes lo han hecho?[3]

En este libro, iniciado antes de que los "tercos" llegaran a Tegucigalpa "con la brújula descompuesta y el olor de nuestras escuelas de cine en las narices", como dicen ellos mismos, hemos intentado responder algunas de estas preguntas y, felizmente, hemos coincidido con ellos en nuestra búsqueda de una integración regional audiovisual. Ellos registran: "por lo menos 371 profesionales activas intentando vivir de la producción audiovisual y realizando o soñando con realizar películas.[4]

Consideran, asimismo, que es posible integrar un equipo regional con formación y talento necesarios para encarar la producción de largometrajes. Creo que este libro es también prueba de ello.

De igual modo, a partir del 2004 y como una manera de convertirse en un motor más de la producción audiovisual de la región, hemos concretado un Fondo de Fomento al Audiovisual de Centroamérica y Cuba, con el apoyo del Centro de Cine de Costa Rica, empresas privadas y la cooperación internacional, al que hemos llamado Cinergia, el cual recibió, en su primera convocatoria, 77 propuestas para desarrollo de proyectos, producción de corto y largometraje, tanto de ficción como de documental, posproducción y capacitación audiovisual. De estos proyectos, se premiaron doce con aportaciones en efectivo y doce más mediante talleres de formación. Cinergia ya ha establecido lazos con festivales como el de Rotterdam, La Habana, Toulousse y San Sebastián, así como con el Festival Internacional de Cine Pobre, entre otras instancias de apoyo y exhibición del cine internacional.

La presencia en festivales internacionales de *La casa de enfrente*, *Marasmo* y *Lo que soñó Sebastián*, así como los recientes premios internacionales que han obtenido filmes como

Donde acaban los caminos y *Caribe* nos hacen pensar en una paulatina inserción del cine centroamericano en el mapa de la cinematografía internacional.

Finalmente, el hecho de que un autor de la talla de Gabriel García Márquez —que vende los derechos de sus novelas en millones de dólares—[5] apueste por una joven cineasta como Hilda Hidalgo, para la adapación cinematográfica de su novela *Del amor y otros demonios*, parece mostrarnos que hemos roto la pantalla de estereotipos que nos permitían existir en el cine solamente mediante las imágenes de la pobreza y la guerra, y que, en este nuevo siglo, los creadores centroamericanos tendrán la luz necesaria para dibujar sus anhelos propios.

NOTAS

PRÓLOGO

1. Getino, 1996: 13-14.
2. Quesada Pacheco, 2001: 188.
3. Gardner Munro, 2003: 47.
4. Aubrun, 1952: 5.
5. Cfr. Taracena y Piel (comps.), 1995.
6. Masferrer, 1949: 285-295.
7. Sadoul, 1972: 382.
8. Paranagua, 1996.
9. Martínez Torres y Pérez Estremera, 1973: 225.
10. Elena y Díaz López, 1999.
11. Avellar *et al.*, 1991.
12. Blanquière-Roumette y Gille, 2001.
13. King, 1994.
14. Schumann, 1987.
15. Aragón y Barilllas, 61
16. El Centro Costarricense de Producción Cinematográfica y Fundacine de Costa Rica tiene un proyecto de creación de una red de filmotecas centroamericanas, para el rescate y conservación del material aún sin restaurar.

PRIMERA PARTE

LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE EN CENTROAMÉRICA

EL CINEMATÓGRAFO AL SON DE LAS MARIMBAS

1. CECC, 2000: 362-363.
2. Fumero, 1998: 105.
3. Acuña, 1993: 205.
4. CECC, 2000: 372.
5. Aragón y Barilllas, 66.
6. Barillas, "Quizá entre las astillas…" (inédito).
7. Acuña, Aguilar *et al.*, 1996: 77.
8. *La Prensa Libre*, 20 de febrero de 1897: 3, cit. por Acuña, Aguilar *et al.*, 1996: 79.
9. Del Vasto y Soberón Torchía, 2003: 19.
10. *El Istmo de Panamá*, cit. en ibid.: 20.
11. Enrique López, Boulogne y Scarlett Cortez.
12. Cáceres Lara, 1967: 21.
13. *Ibid*.

14. Cfr. Acuña, Aguilar *et al.*, 1996: 79.
15. Borges, 1980.
16. *Ibid.*: 82-86.
17. *Ibid.*: 88.
18. Cfr. Marranghello, 1988: 54.
19. *Ibid.*
20. Del Vasto y Soberón Torchía, 2003: 27-28.
21. Sermeño, 1998a: 52.
22. "Guillermo Andreu nos habla sobre cine guatemalteco", *Diario El Gráfico*, 22 de septiembre de 1978, cit. por Aragón y Barilllas, 66.
23. Según Barillas, estas imágenes han sido ubicadas en la cinemateca de Quito, aun cuando no se sabe por qué se encuentran allí.
24. Aragón y Barilllas, 67.
25. "Cronología general de la producción de cine en Guatemala", en CUET, s.f. (inédita), cit. por Aragón y Barilllas, 66.
26. *Ibid.*, 67.
27. *Ibid.*
28. "Cine guatemalteco de 1921 en Geografía e Historia", *El Imparcial*, 11 de enero de 1968, cit. por Aragón y Barilllas, 67.
29. Valladares, 1979.
30. Sermeño, 1998a: 52.
31. Cfr. García, 2000.
32. Como se menciona anteriormente, el Congreso se llevó a cabo en 1913. Loiza, 1986: 67.
33. *La Epoca*, 14 noviembre de 1913, 1, cit. por Marranghello, 1988: 131-132.
34. Marranghello, 1988: 89.
35. *Ibid.*, 124-125.
36. Miranda, 1999: 27.
37. Diario de Costa Rica, 1956b.
38. Fernández, 1950.
39. Entrevista a Ladislao Sosa realizada por Mónica Ambulo, Alfredo Castillero y Amalia Aguilar Nicolau, y facilitada por Edgar Soberón Torchía.
40. Godoy Cedeño, *Panamá, Centro de Distribución de Películas Cinematográficas*, tesis para optar por el título de Licenciada en Ciencias Económicas con especialización en Comercio, Facultad de Administración Pública y Comercio, Universidad de Panamá, 1968, 40-41, cit. por Castillo, 1981: 20.
41. Soberón Torchía, 1997: 105.
42. *La Estrella de Panamá*, 26 de junio de 1965, cit. por Castillo, 1981: 51.
43. Ambulo, Castillero y Aguilar Nicolau.
44. Dichos títulos fueron asignados por el Centro de Imagen y Sonido para identificarlos en su archivo. No se tienen las fechas de realización.
45. Del Vasto y Soberón Torchía, 1997: 33.
46. *La Estrella de Panamá*, 21 de mayo de 1946, cit. por Castillo, 1981: 50.
47. *El Panamá-América*, 21 de julio de 1948, cit. por Castillo, 1981: 50.

48. César del Vastio y Edgar Soberón Torchía, 1997: 41.
49. Valladares, 1979: 110.
50. Murillo Selva, 1988: 317.
51. Notas mimeografiadas de Francisco Quezada sobre el cine salvadoreño (inédito).
52 *Ibid.*:181.
53. El historiador guatemalteco Edgar Barillas es quien ha estudiado y difundido la labor del Departamento de Cinematografía durante el gobierno de Jorge Ubico. Todo lo que desarrollaremos en este capítulo está tomado de diversos trabajos suyos sobre esta temática.
54. Aragón y Barilllas, 68.
55. Barillas, 1999: 12.
56. *Ibid.*: 10-11.
57. *Ibid.*: 12.
58. Barillas, 1995: 195.
59. *Ibid.*: 200.
60. *Ibid.*: 204.
61. Aragón y Barillas, 1990: 33.
62. *Ibid.*: 35-36.
63. Cfr. Amaya *et al.*, 2002.
64. Salazar Ruiz, 2002.
65. Hernández, 1995.
66. Murillo Selva, 1988: 316.
67. Valladares, 1979: 110.
68. Luciérnaga, 2000: 61.
69. Cfr. Cortés, 2001.
70. Véase Parte II
71. Felipe Hernández, 2001.

El cine artesanal

1. cecc, 2000: 454.
2. *Ibid.*: 312.
3. Véase Quesada Soto, 1998: 46-54.
4. *Ibid.*: 52.
5. Ayala Blanco, 1993.
6. Cronología General de la Producción de Cine en Guatemala, 66.
7. *Ibid.*: 67.
8. Según algunos estudiosos, los italianos Enzo Bianchi y Alfredo Massi también participaron en el filme, sin embargo, según los más recientes estudios de López, Boulogne y Scarlett Cortez, el filme fue realizado sólo por Crisonino.
9. Sermeño, 2002.
10. Esto nos podría llevar a pensar que la primera ficción, *El hijo del patrón*

tenía una temática similar.
11. Barillas, 2002.
12. *La Nación*, 1955: 46.
13. *Diario de Costa Rica*, 1956c: 13.
14. Véase Alvaro Quesada, 1983.
15. Así se llama a la gente del Valle Central.
16. Véase Castillo, 1981.
17. Felipe Hernández, 2001.
18. *Ibid*.
19. Guevara, 1989.
20. Salguero, 1983: 17.
21. *San Jose Mercury News*, 1983.
22. *Ibid*.
23. Guevara, 1989.
24. *Ibid*.
25. Huffel, 1930, p. 6.
26. *Diario de Costa Rica*, 1930: 3.
27. *La Tribuna*, 1930c: 4.
28. Garcia, *Op.cit*., p. 27.
29. El estreno fue un domingo y recordemos que el lunes no se editaba la prensa en esa época, por lo que las primeras reacciones aparecieron el martes 18 de noviembre.
30. *La Tribuna*, 1930b: 4.
31. *La Nueva Prensa*, 18 de noviembre de 1930, p. 8.
32. *La Tribuna*, 1930a: 8.
33. *Ibid*.: 51.
34. Entrevista a Aurea Torrijos, el 31 de marzo de 1981, cit. en Castillo, 1981: 27.
35. Soberón Torchía, 1997.
36. Entrevista a Aurea Torrijos, el 31 de marzo de 1981, cit. en Castillo, 1981: 28.
37. *Ibid*.: 29.
38. Soberón Torchía, 1997: 106.
39. Atribuida erróneamente a Carlos Ruiz y Julio Espinosa.
40. César del Vasto y Edgar Soberón señalan que uno de los nombres preliminares fue “Volver a vivir”.
41. Véase Dominical de *El Panamá-América*, Panamá, 13 de marzo de 1949, cit. por Castillo, 1981: 31.
42. *Ibid*.: 34.
43. Citada por Del Vasto, 2003: 36.
44. Testimonio de Carlos Ochoa, cit. por Castillo, 1981, 34.
45. Entrevista a Elda de Icaza, realizada por Castillo, 1981: 35.
46. Lilian Benítez, “Mi opinión sobre la primera película filmada aquí”, en *El Panamá-América*, 3 de junio de 1949, 10, cit. por Castillo, 1981: 36.
47. Quedan veinte minutos que fueron utilizados para preparar el docu-

mental “La ilusión no ha muerto”, de Carlos Guardia, pasado por Canal Once, el 5 de octubre de 1980.
48. *La Prensa Libre*, 1987.
49. Fernández, 1987.
50. Castillo, 2000.
51. Stock, 1993.
52. *Ibid.*: 46.
53. *Ibid.*: 47.
54. González Vega y Portuguez, 1987.
55. Monestel, 1987.
56. Giacomelli, 1987.

LA BÚSQUEDA DE UN CINE DE AUTOR

1. *Diario de Costa Rica*, 1956a: 1.
2. *Ibid.*
3. Cañas, 2000.
4. Monestel, 1960.
5. YMA, 1987.
6. Goeyen, 2000.
7. Cotto, 2001.
8. Véase Amaya *et al.*, 2002
9. Entrevista realizada el 11 de mayo del 2002 y citada por Amaya *et al.*, 2002.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. Cotto, 2002.
14. *Ibid.*
15. Véase Sosa, 1999: 50-51.
16. Véase capítulo anterior.
17. Kafati 1982: 17.
18. *Ibid.*
19. *La Prensa*, S.A.
20. Kafati, 1982: 18.
21. Entrevista a Kafati y Kafati, 2002.
22. Villalba, 1966: 14.
23. *Ibid.*: 15.
24. Villalba, 1966: 15.
25. Programa de mano de la exhibición pública en el Teatro Universitario, Tegucigalpa, Honduras.
26. Kafati, 1982: 23.
27. Mulvany, s.f.
28. Villalba, 1966: 29.

29. Bustillo, 2002.
30. *Ibid*.
31. Medina Durón, 1988: 126-132.
32. Paredes, 1996.
33. Folleto del Primer Festival Nacional de Cortometrajes, cit. por Castillo, 1981: 43.
34. Se llama "zoneítas" a las personas que habitaban en la Zona del Canal.
35. Ambulo, Castillero y Aguilar Nicolau.
36. Montúfar, 2001.
37. *Ibid*.
38. *Ibid*.
39. Ritter, 1971, cit. por Castillo, 1981: 4
40. Véase capítulo 1 de este libro.
41. Véase Amaya *et al*., 2002.
42. Calderón, 2002.
43. Véase Amaya *et al*., 2002.
44. Sermeño, 2002: 52.
45. Véase Amaya *et al*., 2002.
46. *Ibid*.
47. *Diario de Hoy*, cit. en Véase Amaya *et al*., 2002.
48. Sermeño, 2002: 52.
49. *Ibid*.
50. Calderón, 2002.
51. *Ibid*.
52. Vargas Ruiz, 2001.
53. *Ibid*.
54. *Ibid*.
55. *Cine Cubano*, 1980e.
56. Véase Amaya *et al*., 2002.
57. *Ibid*.
58. *Ibid*.
59. *Ibid*.
60. Bendeck, 2002.
61. Murillo Selva, 1988; 321.
62. Bendeck : 2002.
63. *Ibid*.
64. *Ibid*.
65. Bendeck, 1982: 41.
66. Chang, 2002.
67. Argueta, 2002.
68. *Ibid*.
69. *Ibid*.
70. *Ibid*.
71. *Ibid*.
72. Véase tercera parte.

Entre ciencia y pasatiempo

1. Si bien su origen es suizo, Reichenbach radicó en Guatemala desde 1931 hasta su muerte, en el año 2003.
2. Contreras Velez, 1995.
3. Méndez Arriaza, 2003.
4. *Ibid*.
5. *Ibid*.
6. Barillas, "Quizá entre las astillas…" (inédito).
7. Mackenney, 2002.
8. *Ibid*.
9. *Ibid*.
10. *Ibid*.
11. *Ibid*.
12. *Ibid*.
13. Argueta, 1972.
14. Programa de mano, Cinemateca "Enrique Torres", 2003..

El sueño del gran cine

1. La cuota mínima para ingresar a Ibermedia es de cien mil al año, lo que nuestros gobiernos no están interesados en invertir. Hubo una iniciativa de ingresar como bloque, la cual no se concretó.
2. Barillas, "Las imágenes de los pueblos…" (inédito).
3. Hennebelle y Gumucio-Dragón, 1981: 330.
4. *Ibid*.: 330.
5. García Riera, 1994a: 57.
6. Barillas, "Las imágenes de los pueblos…".
7. García Riera, 1998: 173.
8. García Riera, 1994a: 58.
9. *Ibid*.
10. Barillas, "Las imágenes de los pueblos…".
11. García Riera, 1994b: 44..
12. Patiño Gómez produjo, entre otros, el filme *Ensayo de un crimen* o *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955) del célebre Luis Buñuel.
13. Valladares, 1979.
14. Urbano, 2000.
15. om, 1955.
16. *Ibid*.
17. Desgraciadamente, no pudimos ver personalmente algunos de los filmes que se citan en este apartado y tampoco contamos con testimonios detallados.
18. Amaya *et al*., 2002.
19. Sermeño, 2002.

20. Salazar Ruiz, 2002.
21. Véase García Riera, 1998: 230.
22. Véase Amaya *et al.*, 2002
23. García Riera, 1994c: 306.
24. *Ibid*.
25. Véase Amaya *et al.*, 2002.
26. García Riera, 1998: 230.
27. *Cine Cubano*, 1980e.
28. García Riera, 1994c: 180.
29. *Ibid.*: 180.
30. Cfr. Hennebelle y Gumucio-Dragón, 1981: 330.
31. Barillas, "Las imágenes de los pueblos…".
32. Véase García Riera, 1998: 249.
33. Véase Amaya *et al.*, 2002.
34. García Riera, 1994d: 84.
35. Véase García Riera, 1998: 249.
36. Barillas, 2002.
37. García Riera, 1994d: 244.
38. *Ibid.*: 244.
39. Sandoval, 2003: 04.
40. Véase Valdés Pedroni, "Fábrica de cristales" (material suministrado por el autor).
41. Véase segunda parte de este libro.
42. Véase Cortés, 1984, p. 6.
43. *La Nación*, 1984.
44. *Ibid*.
45. *Ibid*.

SEGUNDA PARTE

CINE Y REVOLUCIÓN

1. Pérez Brignoli, 1993: 139.
2. *Ibid.*: 184.
3. *Ibid*, p. 181.
4. King, 1994: 101-102.
5. Véase Avellar, 1987: 92.
6. Véase García Espinosa, 1990:. 113.
7. Véase Hennebelle y Gumucio-Dragón, 1981: 44-47.
8. Véase García Espinosa, 1990: 49.

IMÁGENES PARA UN CANAL

1. Fitzgerald, 1991: 109.
2. *Ibid*.: 113.
3. *Ibid*.: 118.
4. Pérez Brignoli, 1993: 184.
5. Rivera, 2001.
6. *Ibid*.
7. Toledo.
8. Ambulo, Castillero y Aguilar Nicolau.
9. *Ibid*.
10. “Monografía del cine panameño”, 434.
11. Rivera, 1977.
12. *Ibid*.
13. Hojas de Cine, “Monografía del cine panameño”.
14. *Ibid*.
15. Rivera, 2001.
16. *Ibid*.
17. Franco, 2001.
18. Ambulo, Castillero y Aguilar Nicolau.
19. Franco, 2001.
20. Martínez, 2001.
21. Soberón Torchía, 1997: 106.
22. Franco, 2001.
23. Rivera, 2001.
24. Ambulo, Castillero y Aguilar Nicolau.
25. Rivera, 2001.
26. *Ibid*.

REFORMAS Y DOCUMENTAL EN HONDURAS

1. Murillo Selva, 1988: 318-319.
2. Pérez Brignoli, 1993: 146.
3. *Ibid*.: 147.
4. Véase capítulo 3.
5. Pauck, 2002.
6. López, 2002.
7. Murillo Selva, 320.
8. Pauck, 2002.
9. López, 2002.
10. Durón, 1988: 325.

Guatemala: el horror sin imágenes

1. Pérez Brignoli, 1993: 142.
2. *Ibid*.: 179.
3. cecc, 2000: 478.
4. *Ibid*.
5. Véase primera parte.
6. Campang, 2003.
7. Barillas, 2003.
8. Barillas, Guirola y Vacaro, 273.
9. *Ibid*.: 273. Véase también Toledo, 1990: 261.

Costa Rica: la paradoja del Estado productor

1. En 1978, la esperanza de vida promedio era de setenta años; la mortalidad infantil ascendía a 20 por 1000 nacimientos; el alfabetismo era de 90 por ciento; el Seguro Social cubría a tres cuartas partes de la fuerza de trabajo y el desempleo no alcanzaba 5 por ciento. Véase Molina y Palmer, 1997: 83
2. Pérez Brignoli, 1997: 167.
3. *Ibid*.: 156.
4. Para más información sobre la construcción de la identidad costarricense como "exclusión" y diferencia, véase Acuña, 2002.
5. Véase Catania, 1974: 3b.
6. *La República*, 1974: 10.
7. *La Nación*, 1976a.
8. *La República*, 1974: 10.
9. Yglesias, 2000.
10. Véase Catania, 1974.
11. *La Nación*, 1976c.
12. Cersosimo, 1975: 6B.
13. *La República*, 1976.
14. *Ibid*.
15. Freer 1999.
16. *La Nación*, 1976a.
17. Fernández, 1975.
18. Niehaus, 1999.
19. Azofeifa, 1976.
20. Freer, 1999.
21. Venegas, 1980.
22. Véase Catania, 1974.
23. Freer, 1999b.
24. *La Nación*, 1975: 2A.
25. Flores, 1980.

26. Catálogo temático del Centro de Cine. (Sin autor ni fecha. Mimeografiado).
27. *Universidad*, 1980.
28. Flores, 1980.
29. *Ibid*.
30. Freer, 1982: 15A.
31. Perea, 1990.
32 Véase tercera parte.

NICARAGUA: EL SOMBRERO DE SANDINO

1. Pérez Brignoli, 1993: 148.
2. Pérez Brignoli, 1997: 193.
3. Ramírez, 1999: 265.
4. Belli, 2000: 319.
5. Lilienthal, 1999.
6. *Ibid*.
7. Pineda, 2003.
8. *Cine cubano*, 1980e: 3.
9. *Cine cubano*, 1980d: 10-12.
10. *Cine cubano*, 1980b: 28.
11. *Ibid*.: 28.
12. *Cine cubano*, 1980d: 13.
13. *Ibid*.: 14.
14. *Ibid*.
15. Hernández, 2001.
16. *Ibid*.
17. *Cine cubano*, 1980d: 15.
18. *Ibid*.: 16.
19. *Cine cubano*, 1980c: 6.
20. *Ibid*.
21. *Ibid*.: 7.
22. Quien había realizado un corto experimental en 1973, *Señorita*. Véase el capítulo 3. En ese entonces, el realizador se firmaba “Vargasruiz”.
23. Véase Hennebelle y Gumucio-Dragón (coords.), 1981: 406
24. Álvarez, 2001.
25. *Hojas de cine*, 411.
26. Álvarez, 2001.
27. Somarriba, 2001.
28. *Cine Cubano*, 1980e: 404.
29. *Ibid*.
30. *Ibid*.: 7.
31. *Cine cubano*, 1980d: 17.
32. Lacayo, 2001.

33. Álvarez, 2001.
34. *Ibid*.
35. *Ibid*.
36. Pineda, 2003.
37. *Ibid*.: 407
38. *Ibid*.
39. Meza, 2004.
40. Pineda, 2003.
41. Véase la tercera parte de este libro.
42. Pineda, 2003.
43. Mouesca, 1988: 103.
44. Parra, 1983: 89.
45. Mouesca, 1988: 103.
46. *El Nuevo Diario*, 1983: 5.
47. Lacayo: 2001.
48. King, 1994: 340.
49. CECC, 2000: 481.
50. Barricada, 1983.
51. Navarrete, 1991.
52. Somarriba, 2001.
53. Álvarez, 2001.
54. Pérez Brignoli, s.f.: 190.
55. Lacayo, 2001.
56. Álvarez, 2001.
57. Somarriba, 2001.
58. *Ibid*.
59. *Ibid*.
60. Pineda, 2003.
61. Lacayo, 2001.
62. *Ibid*.
63. Pineda, 2003.
64. Somarriba, 1990.
65. Pineda, 2003.

Cine salvadoreño: la utopía de la liberación

1. Ministerio de Educación, 1994: 231.
2. Pérez Brignoli, s.f.: 178.
3. Ministerio de Educación, 1994: 251.
4. CECC, 2000: 475.
5. Véase Amaya *et al*., 2002.
6. Martínez, 2001: 13.
7. *Ibid*.: 12
8. *Ibid*.: 12

9. *Hojas de cine*, 235.
10. Martínez, 2001: 13
11. Diario de Costa Rica, "Desmadre sinfónico en 17 páginas (1980-1984)", 254.
12. Véase Hess 1990: 173-191.
13. Escalón, 2002.
14. Véase *La Prensa*, 2003.
15. *Formato 16*, 1982: 236
16. Véase Hess, 1990: 177.
17. Pérez Turrent, 237-238.
18. *Ibid*.
19. Henríquez Consalvi (Santiago) 1998.
20. *Ibid*.
21. *Ibid*.
22. Entrevista a Carlos Henríquez Consalvi, realizada el 29 de abril del 2002, cit. en Amaya *et al*., 2002.
23. *Ibid*.
24. *Ibid*.
25. *Ibid*.
26. *Ibid*.: 248.
27. *Ibid*.: 249.
28. Huezo Mixto, 2002.
29. Quezada, 2002.
30. Entrevista a Guillermo Escalón, realizada el 13 de junio de 2002, cit. en Amaya *et al*., 2002.
31. *Ibid*.
32. Entrevista a Pablo Luers realizada el 3 de junio de 2002, cit. en *ibid*
33. Henríquez Consalvi (Santiago), 2002.

TERCERA PARTE

CINE Y VIDEO EN CENTROAMÉRICA HOY
ENTRE LA PAZ Y EL DESENCANTO

1. Pérez Brignoli, 1993: 208.
2. CECC, 2000: 478.
3. *Ibid*.: 479.
4. *Ibid*.: 482.
5. Pérez Brignoli, 1993: 214.
6. *Páginas verdes*, 2000.
7. Vega, 1997: 166.
8. Destaca el trabajo del CRA en Honduras, del Centro de Imagen del INA y del CEPROAV, en Costa Rica, entre otros.
9. Porres, 2002.
10. Valdés, 2002.

Los temas de fin de siglo

1. En coproducción con el Proyecto Memoria del mestizaje y el Centro de Estudios latinoamericanos y del Caribe, de la Universidad de Indiana.
2. Del Vasto y Soberón Torchía, 2003: 59.
3. Recordemos que el presidente Oscar Arias Sánchez festejó a lo grande los cien años de democracia en 1989, "olvidando" este y otros breves momentos no tan democráticos de la historia costarricense.
4. Martínez, 2001.
5. Porres, 1997: 89.
6. Pauck, 2002.
7. cecc, 2000: 520.
8. López, 2002.
9. Vargarruiz, 1991.
10. Véase cecade y Crocevia, s.f.
11. Lara, 2002.
12. Notas de presentación del filme.
13. *Ibid*.
14. El equivalente al premio Oscar, en la industria televisiva.
15. Cortés (inédito).
16. "En torno a la migración nicaragüense: lo que no puede seguir es la indiferencia" (inédito).
17. Jiménez, "¿De dónde vienen los extraños?".
18. Jiménez, "*Desde el barro al sur*. Una historia de todos los días".

Ensayando historias

1. Blandeno, 2001.
2. *Ibid*.
3. Jaén, 2001.
4. Blandeno, 2001.
5. Del Vasto y Soberón Torchía, 2003: 54.
6. Ibid.
7. *Ibid*.
8. *Ibid*.: 55.
9. Franco, 2001.
10. *Ibid*.
11. Del Vasto y Soberón Torchía, 2003: 56.
12. *Ibid*.: 57.
13. Véase King, 2003: 17.
14. Macaya, 1992: 87.
15. Es interesante notar que si bien estos "chapulines" podrían considerarse como pandillas juveniles, aún no manifestaban la violencia y los rasgos de las "maras" o

pandillas juveniles más recientes que tienen como origen las pandillas estadounidenses.

LOS MÚLTIPLES RETOS DEL LARGOMETRAJE

1. Terco Producciones, de Honduras se encuentra finalizando un documental sobre el proceso de producción de *No hay tierra sin dueño*, de Kafati.
2. Véase primera parte.
3. Pérez Brignoli, s.f : 156-157.
4. Lemus, 2004
5. *Ibid*.
6. Siekavizza, 2003: 06.
7. Blog de mi Guatemala, 2004.
8. Álvarez, 2004.
9. Palacios, 2004.
10. Lemus, 2004.
11. Término popular con que se conoce a los hondureños.
12. Lara, 2004.
13. Leiva Leiva, 2002.
14. En efecto, Ismael es una especie de "bello Superman" que se enfrenta, en solitario, a los "feos" guerrilleros.
15. En el cuento original, Consuelo escupe a la cara de Luz Angélica que yace en el suelo después de la violación.

MÁS ALLÁ DE LA PANTALLA ROTA

1. Costa Rica firmó su ingreso en el año 2003, el cual está en proceso de ratificación.
2. Ficha de inscripción, Festival Ícaro, 2000.
3. Terco Produccciones, 2003: 2.
4. *Ibid*.
5. La cesión de derechos de *El amor en los tiempos del cólera*, negociada por el productor Scott Steindorff, ronda en los tres millones de dólares. Véase *El portal del guión*.

FILMOGRAFÍA CENTROAMERICANA 1896-2004

1896 - 1899 Llegada del cinematógrafo.
1900 - 1910 Primeras filmaciones de camarógrafos extranjeros.
1910 *Procesiones y fiestas*, Ramiro Fernández y Mario Estrada (Guatemala).
1911
1912
1913 *El agente #13*, Alberto de la Riva (Guatemala). *Céspedes Journal*, Amando Céspedes Marín; "vistas" de Manuel Gómez Miralles (Costa Rica).
1914 *Fiestas cívicas, Traspaso de poderes Ricardo Jiménez Oreamuno-Alfredo González Flores*, Manuel Gómez Miralles, documental, 35 mm, blanco y negro, 2: 30'. (Costa Rica).
1915 *El hijo del patrón*, Adolfo Herbruger y Alfredo Palarea (Guatemala).
1916
1917 *Erupción del volcán de San Salvador* (El Salvador).
1918 *Ciudad de Guatemala,* Fernando Flaquer y Ramiro Fernández X. (Guatemala).
1919
1920 *Noticiero*, Walter Bolandi, 35 mm, blanco y negro (Costa Rica); José Antonio Sosa y John de Pool filman acontecimientos (Panamá).
1921 *Celebración del centenario de la Independencia,* Salvador y Enrique Morán (Guatemala).
1922
1923
1924
1925
1926 *Una gira departamental*, Productora Ediciones Cinematográficas Matheu (Guatemala).

1927 *Inauguración del puente Orellana*, Productora Ediciones Cinematográficas Matheu (Guatemala); *Aguilas civilizadas*,* V. Crisonini, ficción, 35 mm, blanco y negro, 90 minutos (El Salvador).
1928 *Desfile de la Huelga de Dolores*, Productora Ediciones Cinematográficas Matheu, 35 mm, blanco y negro, 8 minutos (Guatemala). *Concurso de belleza*, Walter Bolandi, documental, 35 mm, blanco y negro (Costa Rica).

* Éstos títulos corresponden a los largometrajes argumentales. No se consigna más que la información confirmada, por lo que algunos títulos carecen de ciertos datos.

1929 *El hijo del patrón* (segunda versión), Adolfo Herbruger y Alfredo Palarea, Ficción (Guatemala).

1930 *Noticieros Lorotone*, Alfredo Massi, 35 mm, blanco y negro (El Salvador). *El retorno*,* A.F. Bertoni. P: Mario Urbini. G. Gonzalo Chacón Trejos, *Ficción*, 35 mm, blanco y negro, 70 minutos. *Pavimentación de la avenida de las Damas*, Walter Bolandi documental, 35 mm, blanco y negro, 10 minutos. (Costa Rica).

1931

1932

1933

1934 *Coronación de la virgen del Rosario*, Departamento de Tipografía, documental, 35 mm, blanco y negro (Guatemala). *Desarrollo agropecuario del Pacífico Sur*, Walter Bolandi, documental, 35 mm, blanco y negro, 18 minutos (Costa Rica).

1935 *Gira del General Ubico a Oriente*, Departamento de Tipografía, 35 mm, blanco y negro, 52 minutos. (Guatemala) *Terceros Juegos Centroamérica y el Caribe*, Alfredo Massi, documental, 35 mm, blanco y negro, 120 minutos (El Salvador).

1936 *Anales de la medicina: Dr. Ricardo Moreno Cañas*, documental, 35 mm, blanco y negro, 8 minutos. *Primera campaña electoral de León Cortés*, Walter Bolandi, documental, 35 mm, blanco y negro, 10 minutos (Costa Rica).

1937 *Honduras*, José Bohr, documental, 35 mm, blanco y negro (Honduras).

1938

1939

1940 *Revista Nacional*, John Heymann y Jorge Carrasco (Panamá).

1941

1942 *Ritmo y danza*, Eduardo Fleischman y Guillermo Andreu, ficción, 35 mm, blanco y negro, sonoro, 3 minutos (Guatemala)

1943 *Celebración de las garantías sociales*, Walter Bolandi, documental, 35 mm, blanco y negro, 34 minutos (Costa Rica).

1944 *Manifestación cívica*, *Elección de diputados*, *Ejército juramentado*, Gerardo Gordillo Barrios, (Guatemala).

1945 *Gira presidencial del doctor Juan José Arévalo*, Gerardo Gordillo Barrios, (Guatemala).

1946 *Al calor de mi bohío,** Carlos Luis Nieto. Ficción, 35 mm, color, 30 minutos. *Todos compran billetes o chance*, Carlos Luis Nierto, documental, 35 mm, blanco y negro, 40 minutos (fecha no confirmada). *Elecciones en Santiago*, Carlos Luis Nieto, documental, 35 mm, blanco y negro, 13 minutos (Panamá).

1947 *Congreso de arqueología en Copán*, Leo Aníbal Rubens, 35 mm, documental, blanco y negro (Honduras).

1948 *75 aniversario Escuela Politécnica*, Eduardo Fleischmann, (Guatemala). Ben Guillen filma en El Salvador; Desfile de la victoria, Álvaro Chavarría (Costa Rica).

1949 *Cuatro vidas,** José Giacardi. P; Guatemala Films, ficción, 35 mm, color, 75 minutos (Guatemala-México). Transmisión de poder Tiburcio Carías-Juan Manuel Galvez, Leo Aníbal Rubens (Honduras). *Cuna de libertades*, Leo Aníbal Rubens, documental, 35 mm, blanco y negro, 34 minutos. *Cultivo y desarrollo del café*, Leo Aníbal Rubens, documental, 35 mm, blanco y negro, 18 minutos. (Costa Rica). *Cuando muere la ilusión*,* Rosendo Ochoa, ficción, 35 mm, blanco y negro (Panamá).

1950 *El sombrerón,** Guillermo Andreu y Eduardo Fleischmann; LM. *Un moderno mosquetero, Isla de caníbales, Se fugaron dos presos, Locos auténticos, Tenorios frustrados, Coquetas peligrosas, Defensa moral, La marcha del Zorro, México, VI Juegos centroamericanos* (cortometrajes aficionados), Marcel Reichenbach (Guatemala). Jorge Asfura realiza reportajes sobre obras públicas (Honduras). *Reportaje gráfico nacional*, Alvaro Chavarría, noticiero sonoro (Costa Rica). *Revista Nacional*, John Heymann y Jorge Carrasco, metraje vario Ladislao Ochoa (Panamá).

1951 *Cerrón Grande*, José Salazar Ruiz, P: CEL, documental, 35 mm, color (El Salvador).

1952 *Una corona para mi madre,** Rafael Lanuza. LM. *Caribeña,** José Baviera, P: Salvador Albularach (Guatemala-México), ficción, 35 mm, blanco y negro, 83 minutos. *El salvaje pelirrojo*. *Los amores de Eufemia*, *El villano enamorado*, *Miami Beach*, *La ciudad muerta* (cortometrajes aficionados), Marcel Reichenbach. *Diagnóstico clínico de la poliomelitis*, Marcel Reichenbach y Carlos Monzón Malice (Guatemala). *La semilla de la prosperidad*, José Salazar Ruiz. P. H de Sola, documental, 35 mm, color, 20 minutos.

(El Salvador). *Hospital San Juan de Dios y Asilo Chapuí,* Leo Aníbal Rubens. Documental, 35 mm, blanco y negro, 18 minutos (Costa Rica).

1953 *Cuando vuelvas a mí,** José Baviera. P. Salvador Abularach, ficción, 35 mm, blanco y negro, 90 minutos. (Guatemala-México). *Vacaciones 1953,** Marcel Reichenbach LM (Guatemala). *El niño y la amenaza blanca, Diagnóstico de la tuberculosis, Centro materno infantil, El síndrome pluricarencial de la infancia,* Marcel Reichenbach y Carlos Monzón Malice (Guatemala). *Así es Costa Rica*, Leo Aníbal Rubens, documental, 35 mm, blanco y negro, 12 minutos. Consejo Nacional de la Producción, Francisco Montero, documental, 35 mm, blanco y negro, 23 minutos. (Costa Rica).

1954 *Vacaciones 1954,** LM. *Mañana serán hombres, Los cuatro del Cóbano, Un colazo con el tío* (cm aficionados), Marcel Reichenbach. *Injerto de epolón en la órbita, El labio leporino, La neurocirugía en la epilepsia, Ablación de tumor cerebral,* Marcel Reichenbach y Carlos Monzón Malice (Guatemala). *2 de agosto, Toma de posesión de Castillo Armas,* Eduardo Fleischmann (Guatemala). *El misterio de la Pasión,* Ramón María Condomines, drama, cine, color, 60 minutos (Panamá).

1955 *Dinero sangriento, Belice, Vacaciones 1955,* Marcel Reichenbach (Guatemala). *El pirata negro,** P: Julio Suvillaga, ficción, 35 mm, color, 80 minuos (El Salvador-EEUU). *Elvira,** Alfonso Patiño Gómez, P. Carlos Alfaro Mac Adams, ficción, 35mm, blanco y negro, 40 minutos. *Milagro de amor,** José Gamboa. G: Alcides y Carmen Prado, ficción, 16 mm, color, 90 minutos (Costa Rica).

1956 *Luz en la montaña, Vacaciones 1956, Instructivo para linieros de Empresa Eléctrica,* Marcel Reichenbach, (Guatemala; *Cinco vidas y un destino,** José Baviera. P: Guillermo Pinto y Ángel Mario Martínez, ficción, 35 mm, color, 85 minutos (El Salvador-México). *Cine revista salvadoreña,* José Salazar Ruiz; P: Guillermo Pinto, noticieros, 35 mm, blanco y negro (El Salvador). *Rapto al sol,** Fernando Méndez, P: Cinematografía Jalisco, ficción, 35 mm, color, 90 minutos. (Nicaragua-México). *Cine reportajes,* Álvaro Chavarría, noticieros, 35 mm, blanco y negro. *Atardecer de un fauno,* Alberto de Goeyen, ficción, 35 mm, color (inconclusa), (Costa Rica).

1957 *El tesoro del fantasma,** Rafael Lanuza. LM. *Guatemala forja su futuro*, Eduardo Fleischman, (Guatemala).

1958 *Ángeles con hambre,* Marcel Reichenbach y Carlos Monzón Malice. *Reportaje sobre UFCO* (LM), Reportaje sobre Pouhil, Abraham Gutt (Guatemala).

1959 *Vacaciones 1959*, Marcel Reichenbach. *El canto del barro,* Mario Alvarado Rubio (Guatemala). *Camino de esperanza,* Alejandro Cotto, P: Sociedad del Buen Corazón, documental, 16 mm, color, cm. (El Salvador). *La llamada de la muerte,** Carlos Orellana, P: Juan Acar, ficción, 35 mm, color, 90 minutos (Nicaragua-México).

1960 *La alegría de vivir,* Alberto Serra, LM (Guatemala). *El rostro,* Alejandro Cotto, ficción, 35 mm, blanco y negro, 25 minutos (El Salvador).

1961 *Pecado,** Alfonso Corona Blake, P: Manuel Zeceña Diéguez, ficción, 35 mm, color, 90 minutos. *Paloma herida,** Emilio Fernández, P: Manuel Zeceña Diéguez, ficción, 35 mm, 85 minutos (Guatemala-México). *Don Chelo Jomes,* Marcel Reichenbach (Guatemala).

1962 *Vida, obras y milagros del hermano Pedro de San José,** Haroldo y Herminio Muñoz Robledo, P: Tacana Films, ficción, 35 mm, blanco y negro, 90 minutos (Guatemala). *Mi amigo Ángel,* Sami Kafati, 16 mm, ficción, blanco y negro, 35 minutos (Honduras). *Reunión de los miembros de la Junta de Protección Social,* Francisco Montero, documental, 35 mm, blanco y negro, 20 minutos (Costa Rica).

1963 *Noticiero 7 días*, Alberto Gutt (Guatemala). *El lugar de las anclas,* Alejandro Cotto, P: CEPA, documental, 16 mm, color (El Salvador).

1964

1965 *Dios existe,** Herminio Muñoz Robledo, P: Tacana films, ficción, 35 mm, blanco y negro, 90 minutos (Guatemala). *Sólo de noche vienes,** Sergio Vejar, P: Manuel Cezeña, G: Elena Garro, ficción, 35 mm, color, 90 minutos (El Salvador-México). *Panamá tierra mía*, Jorge I. de Castro, docudrama, cine, color, 65 minutos (Panamá).

1966 *Ileana, la mujer*,* Jorge I. de Castro. Ficción, cine, blanco y negro, 90 minutos (Panamá).

1967

1968 *Los domingos pasarán*,* Alberto Serra, Noticiero de las Américas, Abra-

ham Gutt (Guatemala). *El río de oro,* José David Calderón, ficción, 16 mm, blanco y negro, 15 minutos. *Pasaporte al mundial,* José David Calderón, documental, 35 mm, blanco y negro, 90 minutos (El Salvador). *La apuesta,** Miguel Salguero, ficción, 16 mm, blanco y negro, 60 minutos (Costa Rica).

1969 *Guatemala de hoy y de ayer,** Herminio Muñoz Robledo, P: Cine producciones Muñoz, ficción, 35 mm, 85 minutos. *Volcán de Ipala,* Rafael Vacaro. *Popol Vuh,* Alfredo Mackenney (Guatemala). *Los peces fuera del agua,** José David Calderón, ficción, 35 mm, blanco y negro, 90 minutos (El Salvador). *El tratado que ningún panameño firmó* y *Energía soberana,* John Heyman; *La tierra prometida* y *Cuartos,* Armando Mora; *El canillita* y *Underground en Panamá,* Carlos Montúfar (Panamá). *Desnuda en la arena,** Armando Bo, ficción, 35 mm, color, 90 minutos (Panamá-Argentina).

1970 *La conquista de Guatemala,** Alfredo Mackenney, documental, 16 mm, color, 70 minutos. *Marchas de protesta contra la guerra de Vietnam,* Amílcar Ordoñez (Guatemala). *Izalco,* José David Calderón, 35 mm, 12 minutos (El Salvador).

1971 *SuperZan y el niño del espacio,** Rafael Lanuza. *Historia de Guatemala,* Alfredo Mackenney. *Primer festival folclórico de Cobán,* José Campang, *El trabajador migratorio de Joyabaj,* José Campang y Amílcar Ordoñez, *Oma,* Luis Argueta, *Susana descubre la perspectiva,* Rafael Vacaro (Guatemala). *Independencia en Honduras,* Sami Kafati (Honduras).

1972 *El Cristo de los Milagros,** Rafael Lanuza. *Elementos de la comunicación masiva* y *Desfile,* Rafael Vacaro. *Perdón del gato rabón,* Luis Argueta. Ficción, 16 mm, blanco y negro, 8 minutos (Guatemala). *Milagro en el bosque,** Felipe Hernández, ficción, 35 mm, color, 90 minutos (Nicaragua). *Canto a la patria que ahora nace,* Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 5 minutos.

1973 *La princesa Ixquic,** Herminio Muñoz Robledo, P: Cine producciones Muñoz, ficción, 35 mm, color, 90 minutos. *La mansión de las 7 momias,** Rafael Lanuza. Manifestación del 20 de octubre, José Campang y Amílcar Ordoñez (Guatemala). *El carretón de ilusiones,* Alejandro Cotto, P: Fundación Pro-vivienda mínima, documental, 16 mm, color y blanco

y negro, 20 minutos (El Salvador). *Señorita*, Rafael Vargasruiz, ficción, 16 mm, blanco y negro (Nicaragua). *Agonía en la montaña*, Ingo Niehaus, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 23 minutos. *Recuperación de la montaña*, Ingo Niehaus, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 19 minutos (Costa Rica). *505*, Pedro Rivera, Enoch Castillero, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 30 minutos. *Ahora ya no estamos solos*, Pedro Rivera y Enoch Castillero, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 55 minutos. *Un año después*, Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 45 minutos. *¡Viva Chile, mierda!*, Pedro Rivera y José de Jesús Martínez, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 22 minutos (Panamá).

1974 *1º de mayo*, José Campang y Amílcar Ordoñez. *Domingo en la mañana*, Justo Chang. *Festival folclórico de Rabinal*, Olga Campang (Guatemala). *Desnutrición*, Carlos Freer, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 27 minutos. *Para qué tractores sin violines*, Ingo Niehaus, P: CCPC, documental, 16 mm, color, 35 minutos. *El enemigo oculto*, Carlos Freer, P: CCPC, documental, 16 mm, 37 minutos. *Vamos a la huerta*, Carlos Freer, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 23 minutos. *Hospital sin paredes*, Víctor Ramírez, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 23 minutos. *Aprender haciendo*, Víctor Ramírez, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 18 minutos. *La mayoría silenciosa*, Antonio Yglesias, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 35 minutos (Costa Rica). *Who is Peter?*, Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 5 minutos. *Velada, velada*, Sara Maldoror y Pedro Rivera, P: GECU, G: Pedro Rivera, ficción, 16 mm, color, 20 minutos. *Panamá, salsa 74*, Pedro Rivera y Enoch Castillero, P: GECU, documental, 16 mm, color, 48 minutos. *Bienvenidos novatos*, Enoch Castillero y Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16 mm, color, 25 minutos. *Aquí Bayano cambio: la quema*, Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 20 minutos (Panamá).

1975 *El tiovivo*, *El apartamento*, Justo Chang. *Erupción del volcán Pacaya*, Alfredo Mackenney. *Festividad en Chichicastenango*, Olga Campang (Guatemala). *Topiltzín*, Baltazar Polío, docuficción, 16 mm, color, 17 minutos. *Guatemala dos religiones*, Guillermo Escalón, 16 mm, cm. (El

Salvador). *La cultura del guaro,* Carlos Freer, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 30 minutos. *La lucha en el silencio,* Ingo Niehaus, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 25 minutos. *Del río… a la parcela,* Carlos Freer, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 31 minutos. *Puerto Limón-mayo 1974,* Víctor Vega, producción: CCPC. documental, 16 mm, blanco y negro, 35 minutos. *La vejez,* Ingo Niehaus, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 34 minutos. *Hecho en Costa Rica,* Carlos M. Sáenz, P: CCPC, documental, 16 mm, color, 34 minutos. *Los presos,* Víctor Ramírez, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 22 minutos. *A propósito de la mujer,* Kitico Moreno, P: CCPC, docudrama, 16 mm, blanco y negro, 35 minutos. *Leche materna,* Ingo Niehaus, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 38 minutos. *Tengo cuerpo,* Víctor Ramírez, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 26 minutos. *Las cuarentas,* Víctor Vega, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 40 minutos. *Costa Rica 1975,* Carlos Sáenz, documental, 16 mm, color, 10 minutos. *Costa Rica. Banana republic,* Ingo Niehaus, P: CCPC, docudrama, color y blanco y negro, 16 minutos (Costa Rica). *Bayano cambio: la producción,* Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 55 minutos. *Bayano: prioridad uno,* Gerardo Vallejo y Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 60 minutos. *Compadre vamos pa'lante,* Gerardo Vallejo, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 50, minutos. *Ligar el alfabeto a la tierra,* Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 30 minutos. *María,* Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 5 minutos. *Noticieros 1,2,3,* Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 15 minutos c/u. *Soberanía,* Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 5 minutos. *Unidos o dominados,* Gerardo Vallejo, P: GECU, documental, 16 mm, color, 15 minutos.

1976 *Terremoto en Guatemala,** Rafael Lanuza, P: Cinematográfica Tikal, ficción, 35 mm, color, 90 minutos. *Huelga de Coca-Cola,* José Campang. *Jiyabag-la reconstrucción,* Amílcar Ordoñez. *Autopsias,* Tito Vacaro. *Apartamento 2,* Justo Chang. *La muerte también cabalga,** Adán Guillén, LM (Guatemala). *Proyecto Guanchías,* Sami Kafati, 16 mm, documental color. *Agua, vida y desarrollo,* Sami Kafati, 16 mm, documental, color, 20

minutos (Honduras). *El gran debut*, Baltazar Polío, ficción, 16 mm, color, 18 minutos (El Salvador). *A Sebastián*, Víctor Vega. P: CCPC, documental, 16 mm, color, 23 minutos. *Salud al campo*, Ingo Niehaus, P: CCPC, documental, color, 33 minutos. *La yegüita*, Carlos M. Sáenz, P: CCPC, documental, blanco y negro, 16 minutos. *Semana Santa en San Joaquín*, Carlos M. Sáenz, P: CCPC, documental, blanco y negro, 28 minutos. *Quico Quirós: un pintor de Costa Rica*, Antonio Yglesias, P: CCPC, documental, color, 30 minutos. *Festival Internacional de Teatro en Costa Rica*, Antonio Yglesias e Ingo Niehaus, P: CCPC, documental, blanco y negro, 40 minutos. *Doble vía*, colectivo, P: CCPC, documental, blanco y negro, 12 minutos. *Canto a dos pueblos*, Carlos Freer, P: CCPC, documental, color, 34 minutos. *Camino a Pueblo Nuevo*, Carlos Freer, P: CCPC, documental, color, 38 minutos. (Costa Rica). *Trapichito*, Anselmo Mantovani, P: GECU, documental, 16mm, color, 30 minutos. *¿Qué está haciendo el lobo?*, Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16 mm, color, 32 minutos. *Mi pueblo habla, mi pueblo grita*, Reynaldo Holder, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 20 minutos. *El más opresor*, Reynaldo Holder, P: GFECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 15 minutos. *Hombre de cara al viento*, Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16mm, color, 30 minutos. *Como si a Maceo, Lorenzo diera un apretón de manos*, Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16 mm, color, 30 minutos. *La canción de nosotros*, Luis Franco, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 20 minutos. *Una canción a los mártires*, Anselmo Mantovani, P: GECU, documental, 16mm, blanco y negro, 2 minutos. *Bayano ruge*, Pedro Rivera, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 20 minutos (Panamá).

1977 *Candelaria*,* Rafael Lanuza, LM. *Angeles de Chinauta*, Rafael Lanuza, documental, 16 mm, color. *La princesa Ixquic**, Haroldo y Herminio Muñoz Robledo, 35 mm, ficción, color, 90 minutos. *Marcha de los mineros de Ixcahuacán*, Ricardo Falla, *El entierro de Robín García*, Francisco Rodas y Oscar Barrientos. *Joyabaj, el mercado de fiestas*. *Baile*. Amílcar Ordoñez. *Navidad guatemalteca*, Luis Argueta, documental, 16 mm, blanco y negro, 8 minutos. *No se responde por objetos olvidados*, *Semana Santa*, *Navidad*, Justo Chang (Guatemala). *El reyecito o el mero mero*,* Fosi Bendeck, 16 mm, color, 80 minutos. *Bajo aguán*, Sami Kafati, 16 mm, D. color, 43

minutos. *Acueductos rurales*, Sami Kafati, 16 mm, color. *El mundo garífuna*, René Pauck, documental, 16 mm, color, 18 minutos (Honduras). *El negro y el indio*, Baltazar Polío, documental, 16 mm, color, 18 minutos. *Electrificación en El Salvador*, José Salazar Ruiz, P: CEL, documental, 16 mm, color. *Festival mundial de la juventud de La Habana*, Baltazar Polío, documental, 16 mm (El Salvador). *Vivir en Pueblo Nuevo*, Carlos Freer, P: CCPC, documental, 16 mm, color, 41 minutos. *La plaza de la cultura*, Edgar Trigueros, P: CCPC, documental, 16 mm, color, 16 minutos. *Santa Rosa, la batalla de la libertad*, Edgar Trigueros, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 29 minutos. *Planificar es…*, Víctor Mello, P: CCPC, documental, 16 mm, color, 23 minutos. *El niño y el teatro*, Kitico Moreno, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 16 minutos. *La mandrágora*, Mauricio Mendiola, P: Procine, ficción, 16 mm, color, 30 minutos (Costa Rica). *Una bomba a punto de estallar*, Luis Franco, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro, 30 minutos. *La historia de un soldado sin ejército*, Sergio Cambefort, documental, cine, blanco y negro (Panamá).

1978 *El costo del algodón*, Luis Argueta; *1º de mayo*, Rafael Vacaro. *El velo*, Justo Chang (Guatemala) *Salud en Honduras*, Sami Kafati, documental, 35 mm, blanco y negro, 10 minutos. *José Cecilio del Valle*, prócer de la independencia, René Pauck, docudrama, 16 mm, color, 16 minutos. *Organización campesina*, Mario López, documental, 16 mm, color, 22 minutos (Honduras). *Los parques nacionales son beneficiosos*, Ingo Niehaus, P: CCPC, documental, 16 mm, color, 32 minutos. *Temporada de langosta*, Amando Gatgens, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 30 minutos. *La huelga legal en Costa Rica*, Ingo Niehaus, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 29 minutos. *De adobe*, Carlos M. Sáenz, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 16 minutos. *Juan Negro*, Mario Cardona, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 20 minutos. *El negro en Costa Rica*, Guillermo Munguía, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 35 minutos. *Nicaragua. Patria libre o morir*, Antonio Yglesias y Víctor Vega, P: Istmo Film, documental, 16 mm, color (Costa Rica).

1979 *Nacionalización de las minas*, Ramiro Lacayo y Frank Pineda, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos (Nicaragua). *La*

*insurrección,** Peter Lilienthal, P: Istmo Film, ficción, color, 35 mm, 90 minutos (Costa Rica-Nicaragua-Alemania). *Carlos Cruz: un guanacasteco,* P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 24 minutos. *Melico Salazar, el tenor olvidado,* Edgar Trigueros, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 49 minutos. *Pesca en Costa Rica*, Víctor Mello, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 30 minutos. *Nuestra familia*, Carlos Sáenz, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 29 minutos. *Dicen… que le decían Quincho,* Carlos Freer, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, (inconcluso). 1978: *Elecciones en Costa Rica,* colectivo, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 142 minutos. *Waca: la tierra de los bribries*, Edgar Trigueros, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 33 minutos. *La nueva 'Linea vieja'*, Carlos M. Sáenz, P: CCPC, documental, 16 mm, color, 32 minutos (Costa Rica). *El verdadero protagonista,* Ernesto Holder, P: GECU, documental, 16 mm, blanco y negro. *Belice vencerá,* Pedro Rivera, P: GECU, documental, color (Panamá).

1980 *La zona intertidal,* Taller de los vagos, documental, 16 mm, color, 15 minutos. *Morazán,* Cero a la izquierda, documental, 16 mm, color, 15 minutos. *Violento desalojo,* Cero a la izquierda, documental, 16 mm, color, 9 minutos. *El Salvador: Un pueblo en armas*, Resistencia Nacional, documental, 16 mm, color, 28 minutos. *Historias prohibidas de pulgarcito,* Paul Leduc, documental, 16 mm, color, 132 minutos (El Salvador-México). *El Salvador,* COMIN, documental, video (El Salvador). *1979: año de la liberación*, Ramiro Lacayo y Frank Pineda, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Plan económico* P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Jornada patriótica de Sandino,* P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Inicio de la campaña de alfabetización,* María José Alvarez, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Acto del 1° de mayo,* P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Primer aniversario de la revolución*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Clausura cruzada de alfabetización,* María José Alvarez, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *La democracia*, Alberto Legall, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *La costa atlántica*, María José Alvarez, P: IN-

cine, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Resumen del año 1980,* P: incine, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Victoria de un pueblo en armas,* Berta Navarro, Jorge Denti y Carlos Vicente Ibarra, P: incine, documental, 35 mm, color, 40 minutos. *La insurrección cultural,* Jorge Denti, P: incine, documental, 16 mm, color, 56 minutos. *Sandino, hoy y siempre,* Jan Kees de Rooy, documental, 16 mm, color, 55 minutos (Nicaragua). *La energía y nosotros,* Víctor Ramírez, P: ccpc, documental, 16 mm, color, 27 minutos. *Nuestro maravilloso mundo de la televisión,* Ingo Niehaus, P: ccpc, ficción, 16 mm, color, 47 minutos. *Los canales de Tortuguero,* Edgar Trigueros, P: ccpc, documental, 16 mm, color, 16 minutos. *Juan Santamaría,* Patricia Howell, P: ccpc, coreografía: Elena Gutiérrez, color, 16 mm, 11 minutos. *Francisco Amighetti: grabador,* Ingo Niehaus, P: ccpc, documental, 16 mm, color, 45 minutos. *Tras las huellas del agua,* Víctor Mello, P: ccpc, documental, 16 mm, color, 31 minutos. *La Peni… el fin de una verguenza,* Guillermo Munguía, P: ccpc, documental, 16 mm, blanco y negro, 18 minutos. *La región atlántica en Costa Rica,* Edgar Trigueros, P: ccpc, documental, 16 mm, color, 28 minutos. *La guerra de los filibusteros,* Samuel Rovinski, P: Istmo Film, documental, 16 mm, color, 30 minutos (Costa Rica). *¡Aquí hay coraje!,* Pedro Rivera, P: gecu, documental, 16 mm, color, 25 minutos. *El verdadero protagonista,* Ernesto Holder, documental, 16 mm, color, 25 minutos (Panamá).

1981 *La decisión de vencer,* Cero a la izquierda, documental, 16 mm, color, 75 minutos. *El Salvador, el pueblo vencerá,* Diego de la Texera, P: iscr, documental, 16 mm, color, 120 minutos (El Salvador). *La defensa económica,* Alberto Legall, P: incine, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Jornada antiintervercionista,* Mariano Marín, P: incine, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Los mimados,* Fernando Somarriba, P: incine, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *La otra cara del oro,* Emilio Rodríguez y Rafael Vargas, P: incine, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 20 minutos. *País pobre, ciudadano pobre,* María José Alvarez, P: incine, documental, 16 mm, color, 13 minutos. *Gracias a Dios y a la Revolución,* Jackie Reiter y Wolf Tirado, documental, 16 mm, color, 50 minutos (Nicaragua). *Constru-*

yendo el futuro, Carlos M. Sáenz, P: CCPC, documental, 16 mm, color, 35 minutos. *El reto ante el destino*, Carlos M. Sáenz, P: CCPC, documental, 16 mm, color, 8 minutos. *El agua que da vida*, Juan Bautista Castro, P: CCPC, documental, 16 mm, color, 35 minutos (Costa Rica). *Nosotros los del Silver Roll*, Reynaldo Holder y Gerardo Maloney, P: GECU, documental, 16 mm, color, 30 minutos (Panamá).

1982 *Maíz, copal y candela*, René Pauck (Honduras). *Carta de Morazán*, SRV, documental, 16 mm, color, 55 minutos. *Elecciones en El Salvador*, ISCR, documental, video, color, 27 minutos. *La participación de la Iglesia*, ISCR, documental, video, color, 27 minutos (El Salvador). *La reforma agraria*, Rafael Vargas, P: INCINE, documental, 16 mm, color, 35 minutos. *Los trabajadores*, María José Alvarez, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 18 minutos. *¡Viva León!*, Ramiro Lacayo, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Héroes y mártires de Monimbó*, Mariano Marín, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 6 minutos. *La decisión*, Alberto Legall, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 8 minutos. Wiwili. *Sendero de la victoria*, Alberto Legall, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Del ejército defensor de la soberanía nacional al ejército popular sandinista*, Fernando Somarriba, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 17 minutos. *El maestro popular*, Mariano Marín, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 16 minutos. *Los innovadores*, Mariano Marín, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 14 minutos. *Más es mía el alba de oro*, Rafael Vargas, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 14 minutos. *El salvador vencerá*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *La defensa militar*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Viaje del comandante Ortega a México*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *La defensa política*. P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Segundo aniversario de la revolución*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Viaje del comandante Ortega a Indochina*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *La cultura*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *La contrarrevolución*, P: INCINE, documental,

35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Dispuestos a todo por la paz*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Unidad frente a la agresión*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *La gran equivocación*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Brigada cultural Iván Dixón*, Rafael Vargas, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 13 minutos. *Del águila al dragón*, Ramiro Lacayo, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 13 minutos. *Bananeras*, Ramiro Lacayo, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 13 minutos. *Managua de sol a sol*, Fernando Somarriba, P: INCINE, documental, 16 mm, color, 25 minutos. *Más claro no canta un gallo*, Ramiro Lacayo, P: INCINE, experimental, 35 mm, color, 18 minutos. *Pan y dignidad (Carta abierta de Nicaragua)*, María José Alvarez, P: INCINE Film, documental, 16 mm, color, 23 minutos (Nicaragua). *Alsino y el cóndor*,* Miguel Littín, P. ficción, color, 35 mm (Nicaragua-Costa Rica) *De adobe*, Carlos M. Sáenz, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 18 minutos. *Mariana Pineda*, Víctor Vega, P: CCPC -Kiné, coreografía: Rogelio López, 16 mm, color, 24 minutos. *Un costarricense llamado don Pepe*, colectivo, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 86 minutos. *Dos veces mujer*, Patricia Howell, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 42 minutos. *Carlos Luis Sáenz.* Las palabras del poeta, Carlos M. Sáenz, P: CCPC, docudrama, 16 mm, color, 120 minutos. *Sin frontera*, Juan Bautista Castro y Roberto Miranda, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 44 minutos (Costa Rica).

1983 *Vamos patria a caminar*, Cinematografía guatemalteca, 16 mm, color, 11 minutos (Guatemala). *Tiempo de audacia*, SRV, documental, 16 mm, color, 40 minutos. *Nos apoya un continente*, ISCR, documental, 16 mm y super 8, color, 20 minutos. *El camino de la libertad*, ISCR, documental, 16 mm, color, 58 minutos. *Clelia*, SRV, documental, video, color (El Salvador). *Historia de un cine comprometido*, Emilio Rodríguez, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 15 minutos. *Generosos en la victoria*, Mariano Marín, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 12 minutos. *Radiografía de una ciudad.* P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *La Ceiba autodefensa*, Mariano Marín, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 12 minutos. *Nica-*

ragua en los no alineados, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Por la amistad y unidad de nuestros pueblos*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Río San Juan, a este lado de la puerta*, Fernando Somarriba, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 22 minutos. *Centinelas en la alegría*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Teotecacinte 83 (El fuego viene del norte)*, Iván Argüello, P: INCINE, documental, 16 mm, color, 35 minutos. *Nicaragua un país que se descubre*, Emilio Rodríguez, P: INCINE, documental, 16 mm, color, 18 minutos. *Otro gallo nos canta*, Félix Zurita, documental, 16mm, 54 minutos (Nicaragua). *El señor presidente*,* Manuel Octavio Gómez, ficción. 35 mm, color, 100 minutos (Nicaragua-Cuba-Francia). *Senda ignorada*,* Ingo Niehaus, P: CCPC, ficción, 16 mm, color, 115 minutos. *María del Milagro*, Guillermo Munguía, P: CCPC, documental, 16 mm, color, 28 minutos. *La Negrita. El milagro de Nuestra Señora de los Angeles*,* Richard Yñiguez, P: Roxana Bonilla, ficción, 35 mm, color, 90 minutos (Costa Rica).

1984 *Volveremos*, ISCR, documental, 16 mm, color, 18 minutos (El Salvador). *Rompiendo el silencio*, Telcor, Iván Argüello y Ronald Porras, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 16 minutos. *Esta tierra es este hombre*, Iván Argüello, P: INCINE, documental, 35 mm, blanco y negro, 9 minutos. *El abastecimiento*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Bienaventurados los que luchan por la paz*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. *Nicaragua ganó las elecciones*, P: INCINE, documental, 35 y 16 mm, blanco y negro, 10 minutos. Nicaragua ganó, Fernando Somarriba, P: INCINE, documental, 35mm, color, 28 minutos. *Manuel*, Rafael Vargas, P: INCINE, ficción, 35 mm, blanco y negro, 30 minutos. *Nunca nos rendiremos (Que se rinda tu madre)*, Fernando Somarriba, P: INCINE, ficción, 16 mm, color, 41 minutos. *Esbozo de Daniel*, Mariano Marín, P: INCINE, G: Ramiro Lacayo, ficción, 16 mm, color, 45 minutos. *Nicaragua: Semilla de soles*, Rosa Martha Fernández, P: INCINE, 16 mm, color, 58 minutos. *Nicaragua: la otra invasión*, Jackie Reiter y Wolf Tirado, documental, 16 mm, color, 36 minutos. Nicaraguan Journey, Jackie Reiter y Wolf Tirado, documental, 16 mm, color, 36 minutos. RTE: *Nicaragua (carta al mundo)*, Fer-

nando Birri, P: INCINE, experimental. 35 mm, color, 15 minutos (Nicaragua). *Más allá de la distancia,* Carlos M. Sáenz, P: CCPC, documental, color, 16 mm, 25 minutos. *Intima raíz,* Patricia Howell, P: CCPC, ficción, 16 mm, color, 40 minutos. *Tatamundo,* Juan Bautista Castro, P: CCPC, ficción, 16 mm, color, 35 minutos. *La Segua,** Antonio Yglesias, P: Oscar Castillo, ficción, 35 mm, color (Costa Rica).

1985 *El gobierno civil, un engaño.* Cinematografía guatemalteca. (Guatemala). Centroamérica. *Un volcán que desafía,* SRV, documental, 16 mm, color, 60 minutos. *Un canto por la paz,* ISCR, documental, 16 mm, color, 30 minutos (El Salvador). *El centerfielder,* Ramiro Lacayo, P: INCINE, ficción (a partir de un cuento de Sergio Ramírez), 35 mm, blanco y negro, 25 minutos. *Estos sí pasarán,* Rossana Lacayo, P: INCINE, documental, 16 mm, color, 20 minutos. *Semblanzas de Julio Cortázar,* Rossana Lacayo, P: INCINE, documental, video, 28 minutos (Nicaragua). *La libelula del Guararí,* Mercedes Ramírez, documental, 16 mm, color. *Omnibus,* Mauricio Miranda, ficción (a partir de un cuento de Julio Cortázar), 16 mm, color. *Juan Varela,* Minor Alfaro, P: Canal 13 (adaptación novela Adolfo Herrera García), video, color. *Bribri,* Alfredo González, P: Sexto Sol, documental, video, color. *Al rescate de nuestra identidad,* José Ramírez, video, color, 17 minutos. *El troquel,* Gerardo Vargas, P: CCPC, ficción, video, color. *Detrás de Juan Juan, María María,* Miguel Monte, P: CCPC, documental, video, color. *Como si fuera jugando,* Miguel Monte y Laura Molina, P: CCPC, documental, video, color (Costa Rica). *Quemando la nave,* Olmedo López, ficción, video, color, 19 minutos. *Tu cuerpo,* Nikolai Proaño, video musical, color, 5 minutos. *Algo de tí,* Luis Franco, video musical, color, 5 minutos. *Miércoles,* Ricardo Barría, video musical, color, 6 minutos. *La aparición,* Luis Palomo video musical, color, 4 minutos (Panamá).

1986 *Judas,** Rafael Lanuza. *Primero de mayo, Guatemala en lucha.* Cinematografía guatemalteca (Guatemala). *Wanaki Lupia Nani (Los hijos del río),* Fernando Somarriba, P: INCINE, documental, 16 mm, color, 90 minutos. *Mujeres de la frontera,* Iván Arguello, P: INCINE -ICAIC, documental, 35 mm, color, 50 minutos. *Nicaragua, sangre y miel,* Félix Zurita, P: Alba Films, documental, 16 mm, color, 40 minutos (Nicaragua). *Los secretos*

*de Isolina,** Miguel Salguero, ficción, 16 mm / blow up 35 mm, color, 90 minutos. *La casa gris*, Gerardo Vargas, P: ccpc, ficción, video, color. *La cultura al encuentro del hombre*, Miguel Monte, P: ccpc, documental, video, color. *La Sabana al calor de los juegos*, Miguel Monte, P: ccpc, documental, video, color. *Guayabo*, Gerardo Vargas, P: ccpc, documental, video, color. *El inquilino*, William Ortiz y Laura Molina, P: ccpc, documental, video, color. *Contra*, Alberto Moreno, documental, video, color, 50 minutos (Costa Rica). *El sol por dentro*, Nikolai Proaño, video musical, color, 8 minutos. *Tulivieja*, Luis Franco y Eduardo Harker, video musical, color, 8 minutos. *Nacer de ti*, Iván Rangel, video musical, color, 7 minutos (Panamá).

1987 *Caminos de silencio*, Felix Zurita, P: Alba Films, 16 mm, color, 59 minutos (Guatemala). *Hasta que el teatro nos hizo ver*, René Pauck, documental, 16 mm (Honduras). *Eulalia,** Oscar Castillo, P: Oscar Castillo, G: Samuel Rovinski, ficción, 16 mm / blow up 35 mm, color, 90 minutos. *El despierto*, Rodrigo Soto, P: ccpc, ficción, video, color. *Elí Jiménez*, Edgar Soberón, documental, video, color. *Chencha y Sebastián*, Ricardo Méndez y Jaime Chung, video musical, color, 8 minutos. *Príncipe Próspero*, Luis Franco, video musical, color, 6 minutos (Panamá).

1988 *Tiempo de victoria* (ocho años de guerra), srv, documental, 16 mm, color, 108 minutos. *Tomando el cielo por asalto*, srv, documental, video, color, 26 minutos (El Salvador). *El espectro de la guerra,** Ramiro Lacayo, P: incine, ficción, 35 mm, color, 87 minutos (Nicaragua-Cuba-España-México). *El hombre de una sola nota*, Frank Pineda, P: incine -Alba Films, ficción, 35 mm, blanco y negro, 12 minutos. *Días de crisis*, Iván Argüello, P: incine, documental, 35 mm, color, 27 minutos. *Los hijos del Edén*, Jackie Reiter y Wolf Tirado, documental, video, color. *Vida en el amor*, Rossana Lacayo, P: incine, documental, video, color, 28 minutos. *Escuchemos a las mujeres*, Rossana Lacayo, P: incine, documental, 16 mm, 28 minutos. *Un secreto para mí sola*, Rossana Lacayo, P: incine, documental, 16 mm, 27 minutos (Nicaragua). *Alma de bohemio*, Aby Martínez y Jorge Cajar, documental, video, color, 15’. *Amo a mi raza*, Jorge Cajar, documental, video, color, 4 minutos. *My name is Panama*, Yisca Márquez y Carlos Aguilar, documental, video, color, 13 minutos (Panamá).

1989 *El gallo,* Mario López, ficción, video, color. *El irredimible negocio de soñar*, Hispano Durón, ficción, 16 mm, color, 11 minutos (Honduras-Cuba). *Doble cara*, SRV, documental, video, color. *Las calles de San Salvador*, Guillermo Escalón, documental, video, color (El Salvador). *A la sombra de la guerra*, Wolf Tirado, documental, video, color. *La sombra de Sandino*, Félix Zurita, P: Alba films, documental, 16 mm, 52 minutos (Nicaragua). *Fecunda labor,* Carlos M. Sáenz, P: CCPC, 16 mm, blanco y negro, 40 minutos. *Don Pepe, un retrato*, Carlos M. Sáenz, P: CCPC, documental, 16 mm, blanco y negro, 20 minutos. *Rigoberta Menchú*, Roberto Miranda, P: Chirripó, documental, video, color. *Imágenes de un encuentro,* Roberto Miranda, P: Chirripó, documental, video, color. *Chirripó, el páramo verde*, P: Eco-Cecade-Crocevía, documental, video, color. *Río Bananito,* P: ECO-Cecade-Crocevía, documental, video, color (Costa Rica). *No abras la puerta*, Nikolai Proaño, video musical, color, 8 minutos (Panamá).

1990 *Betún y sangre*, Frank Pineda, ficción, 16 mm, color, 28 minutos (Nicaragua). *Lo que cuesta el oro*, Luciano Capelli, P: Cecade-Crocevía, documental, video, color, 13 minutos. *Arrecife artificial*, P: ECO-Cecade-Crocevía, documental, video, color (Costa Rica). *El imperio nos visita nuevamente,* Sandra Eleta, documental, video, color, 30 minutos (Panamá). *Just cause, ¿para quién?*, Yisca Márquez, documental, video, color, 28 minutos (Panamá-Cuba).

1991 *Del dictador al maestro,* Justo Chang y José Campang, documental, video, blanco y negro, 12 minutos (Guatemala). *El tata lempira*, René Pauck, documental, video, color. *Lady Marshall*, María José Alvarez y Martha Clarissa Hernández, P: Luna Films, documental, 16 mm, color, 21 minutos (Nicaragua). *El que a buen árbol se arrima… él le da vida*, Roberto Miranda, P: Chirripó, documental, video, color. *Lo que aún tenemos*, Mauricio Miranda y Roberto Miranda, P: Audiovisuales Chirripó, documental, video, color. *Mosquitia hondureña*, Roberto Miranda y Esther Millot, P: Audiovisuales Chirripó, documental, video, color (Costa Rica). *Las casas son para vivir*, Fernando Martínez, P: GECU, documental, video, color, 8 minutos (Panamá).

1992 *Ticha Reyes*, Mario López, ficción, video, color, 28 minutos (Honduras). *Herido de sombras*, Jorge Dalton, documental, 35 mm, 26 minutos (El

Salvador-Cuba). *Muerto de miedo*, Frank Pineda y Florence Jaugey, P: Camila films, ficción, 16 mm, color. *Retrato de la paz*, Florence Jaugey, P: Camila films. *Un ejército en tiempo de paz*, Florence Jaugey. *Memoria del viento*, Félix Zurita, P: Alba films, documental, video, 52 minutos (Nicaragua). *La caja de los besitos*, Alexandra Pérez, ficción, 16 mm, color, 33 minutos. *Cuando el río suena, piedras trae*, Mercedes Ramírez y Luciano Capelli, P: Paraíso y ZDF, docudrama, video, color. *Nos ha llegado el tiempo*, Patricia Howell y Lourdes González, documental, video, color. *Mujer en Costa Rica*, Roberto Miranda, P: Audiovisuales Chirripó, documental, video, color. *A imagen de Dios*, Roberto Miranda y Esther Millot, P: Audiovisuales Chirripó, documental, video, color. *Tu derecho a la vida*, Maureen Jiménez, documental, video, color (Costa Rica). *La raza prohibida*, Enrique Castro, P: CIMAS, documental, video, color, 10 minutos. *Hojita de tamarindo*, Javier Medina Alba y Jorge Cajar, video musical, color, 6 minutos. *La suerte de Pancracio*, Jorge Cajar, ficción, video, color, 24 minutos. *Tambo jazz*, Gerardo Maloney, P: GECU, documental, video, color, 34 minutos. *Fábula del corazón:Historia de los niños y el amargado*, Nikolai Proaño, ficción, video, color, 12 minutos. *Teresa Batista*, Jorge Cajar, video musical, color, 7 minutos. *Fruta prohibida*, Jorge Cajar, ficción, video, color, 18 minutos (Panamá). *The midnight special*, Edgar Soberón, docudrama, video, color, 13 minutos (Panamá-Puerto Rico-Cuba).

1993 *Alejandro*,* Guillermo Escalón, docuficción, 16 mm, color, 120 minutos (El Salvador). *Y cuando haya cielo mutilado*, María José Alvarez, P: Luna films, documental, video, color. *Pescadores de ilusiones*, Fernando Somarriba, documental, video, color (Nicaragua). *Sacramento*, Hilda Hidalgo, P: EICTV, ficción. 35 mm, color, 17 minutos. *Siendo mujeres*, Patricia Howell, documental, video, color. *Hojas de un mismo árbol*, Gabriela Hernández, P: Comité Guaymí / Asoprodes, documental, video, color, 10 minutos. *El beso*, Gustavo Fallas, P: La cofradía, ficción, video, color, 15 minutos. *Coopesilencio, 20 años… ¿no es nada?*, Gabriela Hernández, P: Asoprodes, documental, video, color, 34 minutos (Costa Rica). *Pequeños novios*, José Luis Rodríguez. Ficción, video, color, 13 minutos. *Memoria enlatada o qué lata no tener memoria*, Joaquín Horna y Jorge

Cajar, P: CIMAS, docuficción, video, color, 15 minutos. *Niños,* Natividad Jaén, video musical, color, 5 minutos. *El duro,* Víctor Algandona, video musical, color, 11 minutos (Panamá).

1994 *El silencio de Neto,** Luis Argueta, P y G: Justo Chang, ficción, 35 mm, color, 105 minutos (Guatemala). *Ordenación del primer sacerdote garífuna*, Mario López, documenal, video, color, 20 minutos. *El barrilete mágico*, Francisco Andino (Honduras). *El amor me cae más mal que la primavera*, Jorge Dalton (El Salvador-Cuba). *La hora de los generales*, Frank Pineda y Florence Jaugey, P: Camila films, documental, video, color. *No todos los sueños han sido soñados*, María José Alvarez y Martha Clarissa Hernández, P: Luna Films, documental, 16 mm, color y blanco y negro, 42 minutos. *Una dulce mirada*, Belkis Ramírez, documental, video, color, 30 minutos (Nicaragua). *El paisaje olvidado,* Mercedes Ramírez y Luciano Capelli, P: Paraíso / Asopaisaje, documental, video, color, 26 minutos. *El Salvador, concertación y esperanza,* Roberto Miranda, P: Audiovisuales Chirripó, documental, video, color, 27 minutos (Costa Rica). *India dormida*, Luis Franco y Edgar Soberón, P: CIMAS (Panamá).

1995 *Tierra y fuego,* Hispano Durón (Honduras). *La piñata*, Gustavo Fallas, ficción, video, color, 31 minutos. Monseñor Romero. *El pueblo es mi profeta,* Roberto Miranda, P: Audiovisuales Chirripó, documental, video, color, 26 minutos. *Los ojos de las poetas*, Maureen Jiménez, documental, video, color, 30 minutos. *Las palabras de la tierra*, Mercedes Ramírez y Luciano Capelli, P: Paraíso, documental, video, color, 31 minutos. *Historia de las mareas*, Hilda Hidalgo, documental, video, color. *Color de rosa*, Mercedes Ramírez, P: IIDH, documental, video, color (Costa Rica). *Sangre*, Tatiana Salamín, ficción, color, 20 minutos. *India dormida,* Luis Franco y Edgar Soberón, P: CIMAS, documental, video, color, 15 minutos. *Códigos de silencio,* Edwin Mon, P: CIMAS, documental, video, color, 26 minutos. *Canaleo*, Edgar Soberón, P: CIMAS, documental, video, color y blanco y negro, 15 minutos. *Krung Kita*, la balsería de *Kribarigâde,* Enrique Castro, P: CIMAS, documental, video, color, 28 minutos (Panamá).

1996 *Doña Elenita, una pobladora*, Beate Nehaus e Isabel Juarez, documental, video, color, 18 minutos (Guatemala). *Alto riesgo*, René Pauck, P: Pra-

xis video, ficción, video, color, 45 minutos (Honduras). *El brinco*, Noé Valladares (El Salvador). *Escucha Sikua*, Gerardo Vargas, P: Centro Gandhi, documental, video, color, 47 minutos. *Verde rubor*, Gabriela Hernández, ficción, video, color, 14 minutos. *3+3=10*, Rodrigo Soto, P: IIDH, ficción, video, color, 12 minutos (Costa Rica). *El negro Cristo de Portobelo*, Alfredo Alvarez Calderón, documental, video, color (Panamá).

1997 *Alcemos la voz*, Beate Niehaus e Isabel Juarez, P: Luciérnaga, documental, video, color, 23 minutos (Guatemala). *La virtud de un santo*, Noé Valladares, ficción, video, color, 45 minutos (El Salvador). *Wake up*, Arturo Menéndez, ficción, 16 mm, blanco y negro, cm. *Roberto Armijo*, Guillermo Escalón, documental, video, blanco y negro, 14 minutos. (El Salvador). *Cinema alcazar*, Florence Jaugey, P: Camila Films, ficción, 35 mm, color, 10 minutos. *El que todo lo puede*, Florence Jaugey, P: Camila Films. *Nica libre*, Félix Zurita, P: Alba films, documental, video, 50 minutos (Nicaragua). *Los Tinoco*, Andrés Heidenreich, P: Centro Gandhi-Sinart, docudrama, video, color, 43 minutos. *Teatro Nacional, un siglo para soñar*, Andrés Heidenreich, P: Centro Gandhi-Sinart, docudrama, video, color, 52 minutos. *Bajo el límpido azul de tu cielo*, Hilda Hidalgo y Felipe Cordero, P: Toro Amarillo, documental, 16 mm, color, 44 minutos. *25 aniversario, ¿cumpleaños o requiem?*, Alexandra Pérez, P: CCPC, documental, 16 mm, color, 52 minutos. *Brujas*, Víctor Vega, P: V&V, ficción, 35mm / video, color, 10 minutos (Costa Rica). *El mandado*, Pituka Ortega Heilbron, P: CIMAS, ficción, 16 mm, color, 27 minutos.

1998 *Ixcan*,* Henrique Goldman, ficción, video, color, 75 minutos. *Retrato de familia*, Luis Urrutia, video documental, color, 12 minutos. *T2'OLOJYA ARMIT*, Rolando Duarte, video documental, color, 38 minutos. *La feria fantástica*, Igor Gandarías y Guillermo Escalón, experimental, video, color, 18 minutos. *Aquí está tu son Chabela*, J. Bauer y J. Bauer Alonzo, documental, video, color, 90 minutos. (Guatemala). *Voz de ángel*, Francisco Andino, P: Solocine, ficción, video, color y blanco y negro, 20 minutos. *El cuerpo extraño*, José A. Olay (Honduras). *Blanco organdí*, María José Alvarez y Martha Clarissa Hernández, P: Luna Films, ficción, 35 mm, blanco y negro, 15 minutos. *El paso del Mitch por Nicaragua*, Florence Jaugey (Nicaragua). La pasión de nuestra señora, Hilda

Hidalgo, P: Toro Amarillo., ficción, 35 mm, color, 17 minutos. *Las máscaras*, Rafael Chinchilla, P: Cámera cine y tv, G: Jaime Gamboa, ficción, 35 mm, color, 14 minutos. *La calera*, Percy Angress, ficción, 16 mm / video, color, 16 minutos. *Franklin Chang*, Andrés Heidenreich, P: Gandhi-Sinart, documental, video, color, 52 minutos. *Francisco Rivas*, Andrés Heidenreich, P: Gandhi-Sinart, documental, video, color, 52 minutos. *La noche de los tiempos*, Andrés Heidenreich, P: Gandhi-Sinart, documental, video, color, 52 minutos. *Historias del tiempo de Upa* (trilogía), Rodrigo Soto, P: Gandhi-Sinart, documental, video, color, 90 minutos. *Rehabilitación concluida*, Esteban Ramírez, ficción, video, color, 14 minutos. *Variaciones sobre un mismo crimen*, Gustavo Fallas y Jurgen Ureña, ficción, video, color, 30 minutos. *El Moto*, Alonso Venegas, P: Sinart, ficción, video, 90 minutos. *Cuando cruce ese portón*, Mercedes Ramírez y Luciano Capelli, docudrama, video, color, 59 minutos. *Más allá de las fronteras*, Maureen Jiménez, P: Unión Europea, documental, video, color, 35 minutos. *Los hijos de silencio*, Rodrigo Soto, P: CCPC / Coopesilencio, documental, video, color, 30 minutos (Costa Rica). *El corazón de las mujeres de piedra*, Pituka Ortega Heilbron (Panamá).

1999 *El mural del arco iris*, Elizabeth Figueroa (Honduras). *El día que me quieras*, Florence Jaugey, P: Camila films, documental, video, color, 59 minutos. *Mosquitia*, Fernando Somarriba. *Voces de cenzontle*, Belkis Ramírez, documental, video, color, 27 minutos (Nicaragua). *Florencia de los ríos hondos y los tiburones grandes*, Ishtar Yasin, ficción, 35 mm, color, 15 minutos. *El trovador de Cahuita*, Sonia Mayela Rodríguez y Alejandro Astorga, P: UNED, documental, video, color, 26 minutos. *Magdalena*, Xavier Gutiérrez, P: Sinart, ficción, video, color, 90 minutos. *Francisco Amighetti*, Xiomara Blanco, P: UNED, documental, video, color, 19 minutos. *Clodomiro Picado*, German Vargas, P: Kandil Media, documental, video, color, 27 minutos. *La telaraña*, Mercedes Ramírez, P: Cefemina, documental, video, color. *Testimonios*, Alejandro Cardona, documental, video, color, 19 minutos (Costa Rica). I*sabel de Obaldía*, Pituka Ortega Heilbron. *Sacrifictum*, Pituka Ortega Heilbron, docudrama, cine / video, color, 26 minutos (Panamá). *Carnavales de Panamá*, Samuel Larson, documental, video, color, 27 minutos (Panamá-México).

2000 *Luis y Laura*, Sergio Valdés, video documental, color, 50 minutos. *Mártires de la Embajada de España*, Arturo Albizuris y Boris Hernández, P: Comunicarte, documental, video, color, 10 minutos. *No hay cosa oculta que no venga a descubrirse: la tragedia de Santa María Tzejá*, Randall Shea, documental, video, color, 35 minutos (Guatemala). *Más allá de una esperanza*, Francisco Andino, P: Solocine, documental, 35 mm, color, 34 minutos. *Fantasmas del huracán*, Elizabeth Figueroa, P: CRA, docudrama, video, color, 45 minutos. *De larga distancia*, Katia Lara, ficción, 16 mm, blanco y negro, 15 minutos (Honduras). *El silencio del amanecer*, Claudia R. Amaya, documental, video, color, 21 minutos (El Salvador). *Cuartos oscuros*, Héctor Madrigal, ficción, video, color, 19 minutos. *Once rosas*, Esteban Ramírez, ficción, 35 mm, color, 22 minutos. *Chirripó*, Gerardo Selva, ficción, video, color, 90 minutos. *La muerte en dos platos*, Marcos Blanco, ficción, 35mm / video, color, 12 minutos. *El barco prometido*, Luciano Capelli, P: Río Nevado, G: Yasmin Ross, documental, video, color, 52 minutos. *Al borde del abismo*, Andrés Heidenreich, P: MAC y UCR, docudrama, video, color, 42 minutos. *La ruta de la muerte*, José Cortés, documental, video, color, 52 minutos. *Bosques de niebla*, Luis Gamboa, P: Cecade-Videotek, documental, video, color, 28 minutos. *Suobla el que narra las historias*, Alejandro Astorga, docudrama, video, color, 9 minutos. *Fabián Dobles*, Xiomara Blanco, P: UNED, documental, video, color, 26 minutos. *Réquiem*, Víctor Vega, P: V&V, experimental, 35mm / video, color, 6 minutos. *Con el diablo en el cuerpo*, Luis Romero, (Panamá).

2001 *Madres de la vida*, Luciérnaga, documental, video, color, 18 minutos. *Caudal*, Gladys Tobar, P: Universidad de San Carlos, documental, video, color y blanco y negro, 60 minutos (Guatemala). *Almas de la medianoche*,* Juan Carlos Fanconi, P: Sigmavisión, ficción, video digital, color, 125 minutos. *Anita la cazadora de insectos*,* Hispano Durón, P: Praxis Video, ficción, video, color, 93 minutos. *Las cuatro tablas*, Daniel Serrano, P: Marisela Bustillo, ficción, video, color, 22 minutos. *Limpiando chaqueta*, Mario Jaén, P: Marisela Bustillo, ficción, video, color, 22 minutos (Honduras). *El hombre de una sola mujer*, José David Calderón, P: Fundacine, ficción, video, color, 22 minutos. *Homeland*, Daniel Flo-

res D'Ascensio, documental, video, color, *Ilobasco, la eternidad del barro*, Ricardo Ríos (El Salvador). *La isla de los niños perdidos,* Florence Jaugey, P: Camila films, documental, video, color, 90 minutos. *Víctimas de una guerra silenciosa*, Belkis Ramírez, documental, video, color, 21 minutos. *El choguí*, Felix Zurita, P: Alba Films, documental, video, 57 minutos (Nicaragua). *Los amantes de San Fernando*, Peter Torbiörnsson, documental, 35mm, color, 90 minutos (Nicaragua-Suecia). *Asesinato en El Meneo,** Oscar Castillo, P: La Mestiza, ficción, 35 mm, color, 90' minutos. *Polvo de estrellas,* Hilda Hidalgo, P: Tao Films, documental, 35 mm-/video, color, 44 minutos. *Alfredo González Flores,* German Vargas, P: Kandil Media, docudrama, video, color, 30 minutos. *Algo queda,* Luciano Capelli y Andrea Ruggeri, P: Río Nevado, G: Yasmín Ross, documental, video, color, 52 minutos. *Mujeres del 48*, Ana X Alarcón y Macarena Barahona, documental, video, color, 28 minutos (Costa Rica). *Reunión de tres hijos de Ochún*, José Luis Rodríguez, documental, video, color, 12 minutos (Panamá). *La llorona del río*, David Becerra, ficción, color, 24 minutos (Panamá-EEUU). *One dollar (El precio de la vida)*, Héctor Herrera, documental, color, 58 minutos (Panamá-España).

2002 *Por cobrar,** Luis Argueta, video digital, color, 90 minutos. *Días mejores*, Luis Urrutia, ficción, video, 30 minutos (Guatemala). *No hay tierra sin dueño,** Sami Kafati (póstuma), ficción, 16 y 35 mm, blanco y negro, 90 minutos (Honduras). 1932: l*a cicatriz de la memoria*, Jeffrey Gould y Carlos Henríquez Consalvi, P: Museo de la Palabra y la imagen, documental, video, color, 52 minutos. *Ama, la memoria del tiempo,* Daniel Flores D'Asencio, documental, video, color, 52 minutos (El Salvador). *Desde el barro al sur*, María José Alvarez y Martha Clarissa Hernández, P: Luna Films, documental, video, color, 52 minutos. *Metal y vidrio,* Pier Piersson, ficción, video, blanco y negro, 20 minutos. *Zumbi*, Norma Castillo, docuficción, video, color, 38 minutos. *Password. Una mirada en la oscuridad,** Andrés Heidenreich, P: Ingo Niehaus, ficción, video / blow up 35mm, color, 90' minutos *Al filo del deseo*, Roberto Roth, ficción, video, color, 8 minutos. *Café fortuna*, Víctor Vega, P: V&V, ficción, video, color, 30 minutos, *Zona de luz*, Antonio Yglesias, documental, video, color, 45 minutos. *Mentira la verdad*, Marvin Murillo, ficción,

video, color. *Los hijos de Cuasrán*, Alejandro Astorga,d documental, video, color (Costa Rica) *Memoria de una herencia*, José Luis Rodríguez, *La noche*,* Joaquín Carrasquilla y Jaime Chung, ficción, video, color, 90 minutos.

2003 *La casa de enfrente*,* Elías Jiménez, P: Casa Comal, ficción, video, color, 85 minuos. *Donde acaban los caminos*,* Carlos García Agraz, P: Mario Monteforte Toledo (adaptación de su novela homónima), ficción, video, color, 90 minutos. *Lo que soñó Sebastián*,* Rodrigo Rey Rosa (adaptación de su novela homónima), ficción, video, color, 90 minutos. *Evidencia invisible*,* Alejandro Castillo, ficción, video, color, 102 minutos. *Discurso contra el olvido*, Sergio Valdés, P: Artenativas, documental, video, color. *El futuro es nuestro, el presente es de lucha*, CUC, documental, video, color, 72 minutos. *El rescate por la cultura y la lucha por la tierra, es la lucha por la vida y la paz*, A. Albizuris y B. Hernández, P: Comunicarte, documental, video, color, 25 minutos. *No podemos quedarnos callados, justicia por el genocidio*, A. Albizuris y B. Hernández, P: Comunicarte, documental, video, color, 22 minutos. *Donde ta don Otto?*, Luis Argueta, video, documental, color, 8 minutos (Guatemala). *Me arte en la pared*, Jorge Dalton, video, color, 11 minutos. *Roque Dalton, luz de taberna*, Paolo Guillermo Hasbún, documental, video, color, 22 minutos. *Concilio de brujas, pago por infidelidad*, Luz María Rodríguez (El Salvador). *Verdades ocultas*, Rossana Lacayo, documental, video, color (Nicaragua). *La pasión de María Elena*, Mercedes Moncada, ficción, 35 mm, color, 76 minutos (Nicaragua- México). *Mujeres apasionadas*,* Maureen Jiménez, P: Oscar Castillo, ficción, video, color, 90 minutos. *Marasmo*,* Mauricio Mendiola, ficción, 16 y 35 mm, color, 89 minutos. *Se prohibe bailar suin*, Gabriela Hernández, P: Latica de película, documental, video, color, 30 minutos. *Tútiles*, Gabrio Zapelli, documental, video, color, 52 minutos. *La mirada indiscreta*, Roberto Roth, ficción, video, color, 14 minutos. *Tejidos rebeldes*, Alejandro Cardona. *Combo callejero*, Pablo Cardenas, documental, video, color, 52 minutos. *En esta esquina*, Rodrigo Soto, P: TPMS, documental, video, color. *Cine… ¿para qué?*, Stephano Zolla, P: Corte A-CCPC, documental, video, color, 52 minutos.

2004 *De niña a mujer*, Florence Jaugey, P: Camila Films, documental, color, video, 40 minutos (Nicaragua). *Caribe,** Esteban Ramírez, P: Cinetel, G: Ana Istarú y Esteban Ramírez, ficción, Super 16 mm con blow up a 35 mm, color, 90 minutos; *El trofeo,** Miguel Salguero, video, color, 90 minutos (Costa Rica).

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ACUÑA, Gilbert, Aguilar, Grace et.al *Exhibiciones cinematográficas en Costa Rica* (1897-1950) (memoria de Seminario de Graduación para el grado de Licenciatura en Historia), Universidad de Costa Rica, junio, 1996.

AMAYA, Ivette et al, "Segunda generación de cine salvadoreño 1960-1992". Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Comuniación y Periodismo, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, San Salvador, agosto 2002.

AMORETTI, Maria *Debajo del canto,* San José, Editorial Universidad de Costa Rica, 1987.

ARAGON, Magda y Barillas, Edgar, "Cine e historia social en Guatemala: imágenes de una década (los años treintas)", en *Revista Estudios,* Guatemala, IHAA, 1990, #3-90.

"Guatemala: café, capitalismo dependiente y cine silente", en Revista Estudios, Guatemala, IHAA.

ARANCIBIA, Juan, *Honduras: ¿un estado nacional?,* Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 1984.

ARGUETA, Luis Alberto, "¿Quién es Alfredo Mackenney y por qué anda haciendo esas películas", en *Suplemento dominical gráfico,* Guatemala, 6 de agosto de 1972.

"Aviones como mosquitos. (Entrevista con Alvaro Jiménez Milián)", en *Cine cubano* # 96, 1980.

AVELLAR, Juan Carlos et al, *Antología del cine latinoamericano,* Semana Internacional de Cine de Valladolid,1991.

BARILLAS, Edgar, "Los filmes del palacio nacional", ponencia presentada en el I Encuentro Nacional de Historiadores, realizado en Guatemala del 22 al 26 de noviembre de 1993.

"Historias para el cine. El cine bajo el manto de estrellas", en IHAA, Guatemala, setiembre 1995.

"Historias para el cine: la historia en la pantalla; aportaciones del cine a la formación de la comunidad imaginaria en Guatemala", en *Revista Estudios,* Guatemala, IIHAA, Escuela de Historia, Universidad de San Carlos, Guatemala, 1996, # 3-96.

"Cine e historia social en Guatemala, imágenes de dos épocas", Guatemala, IIHAA, Escuela de Historia, 1998.

Sobrevivir al desastre: Rescate de tres filmes de la Cinemateca Universitaria 'Enrique Torres" de Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Historia, Instituto de investigaciones históricas, antropológicas y arqueológicas, Nueva Guatemala de la Asunción, 1999.

"Quizá entre las astillas del recuerdo: las películas guatemaltecas de ficción del cine mudo", Guatemala, IIHAA, Escuela de Historia.

"Las imágenes de los pueblos indígenas en el cine guatemalteco y las concepciones de la nación en Guatemala", Guatemala, IIHAA, Escuela de Historia, USAC.

Belli, Gioconda, *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra*, Barcelona, Plaza y Janés Editores SA, Managua, Anamá Ediciones, 2000, p. 319

Bendeck, Fosi, "Cinemateca y pedazos de historia de Honduras en cine", en *Alcaraván*, #14, junio de 1982.

Birri, Fernando, *Fernando Birri. Por un nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991*, Madrid, Cátedra, 1996.

Blanquière-Roumette, Monique y Gille, Bernard, *Films des Amériques latines*, Paris, Editions du Temps, 2001.

Bonilla, Abelardo, *Historia de la literatura costarricense*, San José, UACA, 1981.

Borge, Tomás, *La paciente impaciencia*, Managua, Vanguardia, 1989.

Borges, Fernando, *Teatros de Costa Rica*, San José, Editorial Costa Rica, 1980.

Browning, David, *El Salvador, la tierra y el hombre*, San Salvador, Concultura, 1998.

Burton, Julienne, (editora), *The social documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pisttsburgh Press, 1990.

Cabezas, Omar, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, Managua, Nueva Nicaragua, 1985.

Cáceres Lara, Víctor, "El primer cinematógrafo en Tegucigalpa", en *Extra*, año III, #25, agosto de 1967.

Calloni, Stella, "Nicaragua: el huracán Sandino. Dos testimonios para un guión", en *Formato 16*, #5, diciembre 1978.
"Ponencia de cineastas panameños", en *Formato 16*, #5, diciembre 1978.
"Festival de Belice", en *Formato 16*, #5, diciembre 1978.

Calzadilla, Carlos, *Historia sincera de la República (siglo XX)*, Panamá, Editorial Universitaria "Carlos Manuel Gasteazoro", 2001.

Castillo, Rolando, *Historia del cine en Panamá* (trabajo de graduación para obtener el título de Licenciado en Relaciones Públicas), Universidad de Panamá, 1981.

Castro Rawson, Margarita, *El costumbrismo en Costa Rica*, San José, Imprenta Lehmann, 1971.

Centro Cultura de España, *Espacios/Cuerpos/Identidades, videoarte costarricense (y algunos convidados)*, (catálogo de la exposición) San José, diciembre del 2001.

CCPC, *Contraplano* (separata), San José, MCJD-CCPC, 1996, p. 6.

"Cineasta hondureña recibió 4 premios en festival de cine argentino", en *Tiempo*, Tegucigalpa, 11 de marzo del 2001.

Contreras, J Daniel, *Breve historia de Guatemala*, Guatemala, Ed. Piedra Santa, 2002.

Coordinación educativa y cultural centroamericana, *Historia del Istmo centroamericano*, San José, 2000.

"Cuando bajaba la luz. (Entrevista con Emilio Rodríguez)" en *Cine cubano* # 96, 1980.

Cuevas, Rafael *El punto sobre la I. Políticas culturales en Costa Rica*, San José, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1996.

"cuet, 26 años de difundir la cultura cinematográfica en Guatemala", en *Universidad*, Guatemala, 22 de noviembre de 1996.

Chacón, Albino "Características neocostumbristas del teatro actual en Costa Rica", en *Escena*, #28-28, año 13-14, 1991-1992.

Dalton, Roque, *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador*, San Salvador, uca editores, 1993.

"Declaración de principios y fines del Instituto Nicaragüense de cine", en *Cine cubano* # 96, 1980.

Del Vasto, César y Soberón Torchía, Edgar, *Breve historia del cine panameño* (1895-2003), Panamá, cimas, 2003

"El tema de Nicaragua. De una conversación de Mayra Vilasis con el realizador Bernabé Hernández", en *Cine cubano* # 96, 1980.

"En busca de la imagen de Sandino. (Entrevista con Ramiro Lacayo)", en *Cine cubano* # 96, 1980.

"Es hora de darnos cuenta de que en los países pobres también tenemos capacidad para hacer buen cine: Sami Kafati", en *Alcaraván*, #14, Tegucigalpa, junio de 1982.

"Esa es la esperanza. (Entrevista con Johnny Henderson Argüello)", en *Cine cubano* # 96, 1980.

Elena, Alberto y Díaz López, Mariana, *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Filmoteca Española, *La memoria compartida. Cooperación para la preservación fílmica en Iberoamérica*, Madrid, Cuadernos de la Filmoteca española, 1999.

Fitzgerald, Luis I, *Historia de las relaciones entre Panamá y los Estados Unidos*, Panamá, Editorial Universitaria, 2000.

Fonseca, Elizabeth, *Centroamérica: su historia*, San José, educa, 1998.

Fumero, Patricia *Teatro, público y Estado en San José* (1880-1914), San José, Editorial Universidad de Costa Rica, 1996.

"Las diversiones públicas en Costa Rica: 1850-1914", en *Re-Visión de un siglo 1897-1997*, San José, Museo de Arte Costarricense, 1998.

García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995.

García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno de Jalisco, imcine, 1994.

Gauthier, Guy, *Le documentaire. Un autre cinema*, Paris, Editions Nathan, 1995.

Getino, Octavio, *Cine latinoamericano*, México, Trillas, 1990.

Guerrero, Francisco "José Salazar Ruiz. Una vida entre celuloides", en *La prensa gráfica*, 5 de octubre de 1998.

Guiraud, Rafael, “Nuevo cine nicaraguense. Entrevista a Carlos Vicente Ibarra y Franklin Caldera”, en *Formato 16*, #7, mayo 1980.

Gumucio Dagrón, Alfonso “El cine nace en Nicaragua”, en *Formato 16*, # 8, diciembre 1980.

Harnecker, Marta *Con la mirada en alto. Historias del fpl Farabundo Martí a través de sus dirigentes*, San Salvador, uca editores, 1993.

“Hasta donde mi mente pueda. (Entrevista con Alejandra González), en *Cine cubano* # 96, 1980.

Hennebelle, Guy y Gumucio-Dragon, Alfonso (coord.), *Les Cinémas de l’Amérique Latine*, Paris, L'Herminier, 1981.

Henríquez Consalvi, Carlos (Santiago) *La terquedad del izote. El Salvador: crónica de una victoria. La historia de Radio Venceremos*, México, Editorial Diana, 1992.

Hernández, Luis Federico “José Salazar Ruiz y la aventura del cine”, en *La prensa gráfica*, 3 de diciembre de 1995.

“Hispano Durón. Director de la película hondureña Anita la cazadora de insectos”, en *Galatea*, Tegucigalpa, #2, agosto 1999.

Historia de El Salvador (dos tomos), San Salvador, Ministerio de Educación, 1994.

Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano (volumen i, ii y iii), México, Fundación mexicana de cineastas, 1988.

Huret, Marcel, *Cine-Actualités, Histoire de la presse filmée, 1895-1980*, Paris, Henri Veyrier, 1984.

“Jesús Días en Toma 1”, en *Cine cubano* # 96, 1980.

King, John *El carrete mágico*, Bogota, Tercer Mundo, 1994.

Lascaris, Constantino, *El costarricense*, San José, educa, 1994.

“La cámara muerta. Entrevista con Moisés Rodríguez”, en *Cine cubano* # 96, 1980.

Latinoamérica, años 90, Academia, Revista de cine español, #10, abril 1995.

Lescure, Luz, “Avances de investigación para una historia del cine en Panamá: Belisario Porras y el cine educativo”, en *Formato 16*, #7, mayo 1980.

Lombardo Lemus, Erik, “Ama. La memoria prohibida”, en *Vértice*, El Salvador, 20 de enero del 2002.

Lujan Muñoz, Jorge, *Breve historia contemporánea de Guatemala*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Mahieu, José Agustín, *Panorama del cine iberoamericano*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990.

“Marcando cierto rumbo (Entrevista con Carlos Ibarra)”, en *Cine cubano* # 96, 1980.

Marranghello, Daniel, *El cine en Costa Rica*, 1903-1920, San José, 1988.

Martínez, Fernando, “El Salvador: apuntes sobre imágenes que son historia”, en en *Formato 16*, #7, mayo 1980.

“Primer festival internacional del nuevo cine latinoamericano. Un triunfo que nos hermana”, en *Formato 16*, #7, mayo 1980.

"El cine nace en El Salvador. Entrevista con el cineasta salvadoreño Yderín Tovar", en *Formato 16*, # 8, diciembre 1980.

Medina, Juan Antonio, "El nuevo cine de Sami Kafati", en Presente, Tegucigalpa, ii etapa, # 126-132. julio-diciembre de 1998.

Molina, Iván y Palmer, Steven (editores) *Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750/1900)*, San José, Editorial Porvenir. Plumsock Mesoamerican Studies, 1992.

El paso del cometa. Estado, política social y culturas populares en Costa Rica (1800/1950), San José, Editorial Porvenir. Plumsock Mesoamerican Studies, 1994.

Historia de Costa Rica, San José, Editorial Universidad de Costa Rica, 1997.

Mora, Rogelio, *El rescate de la fotografia antigua y el desarrollo urbano de la ciudad de San José 1870-1950* (tesis), San José, Universidad de Costa Rica.

Morris, Andrés, "Cine hondureño", en *Revista del cine club Robert J Flaherty, #1*, Tegucigalpa, agosto-setiembre 1965.

Mouesca, Jacqueline, *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno 1960-1985*, Madrid, Ediciones del Litoral, 1988

Muñoz, Jesús, *Folklore y educación. Honduras*, Tegucigalpa, Honduras, 1988.

Orellana, Mauro Virgilio, "No hay tierra sin dueño. La película que debe terminarse", en El semanario *La prensa*, Tegucigalpa, 5 de marzo de 1995.

Ovares, Flora et al. *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*, San José, Editorial Universidad de Costa Rica, 1993.

Oyamburo, Jesús y González, Miguel Angel, *Cambio de época y producción cultural desde Costa Rica*, Embajada de España, Centro Cultural Español-ici, 1997.

Paranagua, Paulo Antonio, *Le cinéma bresilien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

Le cinéma cubain, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.

"América busca su imagen", en *Historia general del cine. Estados Unidos (1955-1975)*. América Latina, Madrid, Cátedra, 1996.

Paredes, Rigoberto y Sosa, Roberto, "Sami Kafati", en *Galatea*, Tegucigalpa, #2, agosto de 1999.

Parra, Isabel, "Conversación con Miguel Littin", en revista *Araucaria de Chile* #21, Madrid, 1983.

Pastor, Rodolfo, *Historia de Centroamérica*, México, Colegio de México, 1988.

Pérez Brignoli, Héctor, *Breve historia contemporánea de Costa Rica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Breve historia de Centroamérica, Madrid, Alianza editorial, 1985, 2000.

Perigault Sánchez, Bolivar, *Cronología complementada del canal de Panamá*, Panamá, Editorial Universitaria, 1998.

Pick, Zuzana, *The New Latin American Cinema. A Continental Project*, Austin, University of Texas Press, 1993.

"Prehistoria del cine nica", en *Cine cubano* # 96, 1980.
Prescott, Luis, "La televisión en Panamá", en *Formato 16*, #6, junio 1979.
Quesada Soto, Alvaro *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910)* Enfoque histórico-social, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.
Uno y los otros, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998.
"Actitud crítica en el costumbrismo costarricense", en *Revista de Filología y Lingüística*, volumen 9, #1, San José, marzo-setiembre 1983.
Ramírez, Sergio, Sandino, San José, MCJD, 1978.
Estás en Nicaragua, Barcelona, Muchnik editores, 1985.
El muchacho de Niquinohomo, La Habana, Editora Política, 1988.
Adiós muchachos. Una memoria de la revolución sandinista, México, Aguilar, 1999.
"Regresar a casa. (Entrevista con Franklin Caldera, Javier Argüello y Rafael Vargarruiz), en *Cine cubano* # 96, 1980.
Rivera, Pedro, "Apuntes para la historia del cine en Panamá", en *Formato 16*, #3, noviembre 1977.
"Primer festival internacional del nuevo cine latinoamericano. Informe de la delegación panameña", en *Formato 16*, #7, mayo 1980.
Rivera, Pedro y Martínez, Fernando, *El libro de la invasión*, México, Fondo de cultura económico, 1998.
Rodríguez, Eugenio, *Biografía de Costa Rica*, San José, Editorial Costa Rica, 1994.
Rojas, Margarita y Ovares, Flora *100 años de literatura costarricense*, San José, Farben Grupo Editorial Norma, 1995.
Rojas, Margarita et al., *En el tinglado de la eterna comedia: teatro costarricense 1890-1930*, Heredia, EUNA, 1995
Romaguera I Ramio, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero (editores), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993.
Roman, Sergio, "Educación de cine en Costa Rica: ¿para qué?", en *Revista Escena*, San José, año 3, #5, I semestre 1981.
Sadoul, Georges *Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI editores, 1972, p. 382.
Salguero, Miguel, *La Costa Rica que no todos conocemos*, San José, Editorial STVDIUM, UACA, 1981.
"Samy Kafati: Mi cine no es de evasión ni de tarjeta postal", en *El Heraldo*, Tegucigalpa, 9 de marzo de 1988.
Schumann, Peter, *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1987.
Sermeño, Héctor, "Los peces fuera del agua. El rostro sin memoria del cine salvadoreño", en *El Universitario (Collage)*, Universidad de El Salvador, segunda quincena de mayo de 1998.
"La cinematografía salvadoreña inicia la búsqueda del tiempo perdido", en *El Universitario (Collage)*, Universidad de El Salvador, segunda quincena de junio de 1998.

SOBERÓN, Edgar, “Primer seminario latinoamericano de archivos de imágenes en movimiento. Informe de Panamá”, en *Formato 16*, #7, mayo 1980.

SUAZO Padilla, Manuel J., *Historia de Honduras*, Desarrollo del programa oficial de historia de Honduras, Tegucigalpa, 2000.

STOCK, Ann Marie, “En ‘locación’ en Costa Rica: Construcciones de la crítica del cine latinoamericano”, tesis sometida a la facultad de la escuela de graduados de la Universidad de Minessota, 1993. (Traducción Carlos Matías Sáenz Ferreto).

TESHÉ, Leyla, “Recordando la cinematografía en El Salvador”, en *El Universitario (Collage)*, Universidad de El Salvador, época XII, # 208, octubre-noviembre 1999.

TOLEDO, Teresa, *Monografía de cine panameño (1972-1977)* (Recopilación y procesamiento de datos). Sección de Cine Latinoamericano y del Caribe. Departamento de Documentación de la Cinemateca de Cuba, 1979.

10 años del nuevo cine latinoamericano, Madrid, Verdoux, SL y Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1990.

TORRES-RIVAS, Edelberto (coord. gral.), *Historia general de Centroamérica*, (6 tomos) Madrid, Sociedad, Estatal Quinto Centenario, Facultad Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ediciones Siruela, 1993.

TRELLES Plazaola, Luis, *South American Cinema*. Dictionary of Film Makers, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

“Tres notas sobre: El Salvador, la decisión de vencer”, en *Formato 16*, # 11, julio 1982.

VALLADARES, Alejandro Emilio, *La obra cinematográfica ante el derecho* (tesis), Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Facultad de ciencias jurídicas y sociales, Tegucigalpa, 1979.

VILLALBA, José Luis, “Mi amigo ángel”, en *Revista del cine club Robert J Flaherty*, #1, Tegucigalpa, agosto-setiembre 1965.